

تخلیق تخلیق شہادت اور تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر





PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



پی ڈی ایف (PDF) کتب حاصل کرنے اور واٹس ایپ گروپ «کتاب کارنر»
میں شمولیت کے لیے مندرجہ بالا نمبرز کے واٹس ایپ پہ رابطہ کیجیے۔ شکریہ



تخلیق، تخلیق، تخلیق میں، میں، میں تخلیق، تخلیق، تخلیق

ڈاکٹر سلیم اختر

نگ میل پبلی کیشنز، لاہور

میں نے اپنے دل میں

۱۹۸۹ء

نیا زامنے

آر۔ آر پرنٹرز لاہور سے چھپا کر
سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور
سے شائع کی۔

تعداد : ایک ہزار

قیمت : ۳۰ روپے

ترتیب

ادب

- | | | |
|----|-------------------------|---|
| ۱۱ | ادب اور تخلیقی لاشعور | ۱ |
| ۳۷ | ادب نرگسیت کے آئینہ میں | ۲ |
| ۳۹ | ادب اور فحاشی | ۳ |
| ۵۹ | ادب اور ابلاغ | ۴ |
| ۷۹ | ادب اور فنون لطیفہ | ۵ |

تخلیق

- | | | |
|-----|------------------------------|---|
| ۱۰۵ | تخلیق : تخلیق کار اور جنون | ۶ |
| ۱۳۰ | تخلیق : تخلیقی عمل اور وجدان | ۷ |
| ۱۵۳ | علامت کا جنم | ۸ |
| ۱۷۳ | وہرقت ، بزرگوں ، آنچل | ۹ |

صنف

- | | | |
|-----|------------------------------------|----|
| ۳۰۹ | غزل : تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ | ۱۰ |
| ۳۳۷ | غزل اور روحانی طرز احساس | ۱۱ |

۲۳۷	شاعری میں زمانہ پن کی مثال : ریختی	۱۲
۲۳۴	مرثیہ اور کیتھارسس	۱۳
۲۴۳	افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ	۱۴

افسانہ

۳۰۱	زیوس سے امیر حمزہ تک	۱۵
۳۳۷	باغ و بہار کے درویش عاشق	۱۶
۳۵۳	اردو کا پہلا جنسی افسانہ	۱۷
۳۶۹	اردو افسانہ میں عورت	۱۸
۳۰۶	افسانہ : حقیقت سے علامت تک	۱۹

تنقید

۳۲۵	سماجی محرکات کی تلاش : عمرانی تنقید	۲۰
۳۳۲	الہامی سرچشموں کی تلاش : روحانی تنقید	۲۱
۳۳۹	تاثرات کی تخلیق نو : تاثراتی تنقید	۲۲
۳۵۶	حسن اور حسن کاری کا مطالعہ : جمالیاتی تنقید	۲۳
۳۷۳	تخلیقات اور جدلیاتی معیار : مارکسی تنقید	۲۴
۳۸۳	لاشعوری محرکات کی حلسم کاری : نفسیاتی تنقید	۲۵
۵۱۰	تخلیق کے داخلی نظام کا مطالعہ : ساختیاتی تنقید	۲۶

شخصیت

۵۲۷	مرزا رسوا کا نظریہ ناول نگاری	۲۷
-----	-------------------------------	----

۵۳۵	مستقل گزنی گشتار کا شاعر : فیض	۲۸
۵۵۸	شعر سرا ایران گیا	۲۹
۵۸۷	جسم یار کی خوبی اور گناہ نگار صالح	۳۰

اقبال

۶۰۵	اقبال کا نفسیاتی مطالعہ	۳۱
۶۵۹	اقبال کا تنقیدی شعور	۳۲
۶۹۷	اقبال کا لسانی شعور	۳۳
۷۰۸	توشب آفریدی، چراغ آفریدم	۳۴
۷۳۷	حالی اور اقبال کے مقاماتِ آہ و نواں	۳۵
۷۵۸	غزل میں نئی جہت - اقبال	۳۶
۷۹۴	اقبال کی نثر کا مزاج	۳۷
۸۱۰	علم الاقتصاد (تجزیاتی مطالعہ)	۳۸
۸۲۸	لقد اقبال کا تجزیاتی مطالعہ	۳۹
۸۴۴	اقبال اور ہمارے فکری رویے	۴۰
۸۶۱	اقبال : مدد و عالم	۴۱
۸۸۴	عظمت اقبال کا معترف - ہرپت ریڈ	۴۲

غالب

۸۹۷	شعور اور لا شعور کا شاعر : غالب	۴۳
۹۱۱	غالب : خطوط کے آئینہ میں	۴۴

۹۳۰	غائب کی مرگیت	۳۵
۹۳۶	مرد عاشق کی مثال : غائب	۳۶
۹۵۶	غائب کی شاعری میں جنس	۳۷
۹۷۸	غائب : آتش زیرِ پیا	۳۸

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

رأبۃ

ادب

ادب اور تخلیقی لاشعور

تخلیق ادب میں کاغذ اور قلم کا ملاپ تو اہم ہے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ ادیب کے ہاتھوں کی جنبش اور حروف کے دائرے اور توسیعی بنانے اور کششیں کھینچنے میں مخصوص حرکات بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتیں، اس لیے کہ یہ محض میکاگی یا خودکار نہیں ہوتیں بلکہ یہاں بھی لاشعوری اثرات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ گو میں تحریر شناس —

("GRAPHOLOGIST") تو نہیں لیکن اس امر پر زور دے بغیر غرہوں گا کہ نظام

عصبی اور ذہن کی ہم آہنگی سے نظام فکر تشکیل پاتا ہے۔ اور یہی تخلیق کار کی پوری شخصیت، نوک قلم سے روشنائی کی صورت میں صغر پر منتقل ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے ادب اور نفسیات کا مسئلہ دراصل ادب اور ذہن کا مسئلہ بن جاتا ہے۔

نفسیاتی تنقید نے اعصاب اور ذہن کے حوالہ سے جن ادبی مسائل کو چھیڑا ان کے لیے

اصطلاحات یقیناً نئی ہیں لیکن وہ مسائل ذہن اتنے ہی قدیم ہیں، اسی طرح ادب اور نفسیات کے حوالے سے معروض وجود میں آنے والے مباحث بھی انسانی سائیکس اتنے ہی قدیم قرار پاتے ہیں۔ لاشعور کی دریافت "سلطے سے پہلے بھی تو افراد اور تخلیق کاروں کی زندگیوں میں لاشعوری محرکات ان کی پیدا کردہ فوہنی الجھنیں اور COMPLEXES موجود ہوں گے۔ بالخاصہ دیگر نفسیاتی اصطلاحات اور مباحث بعد میں متعین ہوئے۔ مگر انسان پہلے سے موجود تھا اور اس کی نفسیات بھی !

لاشعور، گواہی دینے والا ایسا محسوس ہوتا ہے۔ مگر اس کے محرکات اور پھران کے کارفرائیوں (بلکہ کارستانیوں) کا ایک سلسلہ دراز ملتا ہے۔ شونجک کے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں دیکھیں تو قدیم آباء بلکہ حیوانی اجہاد تک سے ورثہ میں جو کچھ علاوہ بھی لاشعوری محرکات کو مخصوص رنگوں میں رنگتا ہے۔ اسی سے منجملہ دیگر امور کے فرد کی خود مختاری پر بھی ضرب لگتی ہے۔ یعنی تہمت ہے مختاری کی ! رہ گیا لاشعور تو جیسا کہ عرض کیا گیا اصطلاح ضرور نئی ہے۔ مگر اس کی قوت یا جبر "کوئی نیا نہیں۔ تخلیق کار ازل سے اس سے آشنا چلے آئے ہیں۔ البتہ اب تک اس کی سرچا رہ چلا ہوئی تھیں، اسی لیے آج شاعرانہ جذبہ نفسیاتی مسئلہ ہے۔ جب کہ افلاطون یا دیگر فلاسفوں کے خیال میں یہ فنون لطیفہ کی دیویوں ("MUSES") کی سرکاری تھی۔ اسی لیے افلاطون نے اتنے وجدانی دیوانگی "قرار دیتے ہوئے عاشق اور شاعر میں ایک سے زیادہ مماثلتیں دریافت کیں، جب اس نے

سلطہ۔ لائنل ٹرنگ نے "LIBERAL IMAGINATION" میں لکھا ہے کہ جب فراڈ کی ستر حصوں ساگرہ کی تقریب میں اس کا لاشعور دریافت کرنے والے کی حیثیت سے تعارف کرایا گیا، تو اس نے جوابی تقریر میں تردید کرتے ہوئے کہا کہ مجھ سے پہلے شاعر اور فلاسفر لاشعور سے واقف تھے میں نے تو صرف اصطلاحی زبان میں نظریہ تدوین کیا ہے۔

یہ کہا کہ آتش ربانی اور وجدانی دیوانگی کے بغیر فنی رموز سے آگہی کے باوجود بھی شاعر اعلیٰ پایہ کی تخلیقات پر قادر نہیں ہو سکتا تو جدید نفسیات کی اصطلاح میں گویا وہ یہ کہہ رہا ہے کہ بعض شعور پر ہی انحصار نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ لاشعور کا نہاں خانہ ہی اعلیٰ تر تخلیقات کا سرچشمہ ہے۔

افلاطون کے بعد بھی لوگ تخلیق کاروں کو کسی نہ کسی حد تک دیوانہ سمجھتے رہے بلکہ اب بھی انہیں شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ شاید اس میں ان کے اپنے طرز عمل کا بھی کچھ ہاتھ ہو، بہر حال اسے نیم دیوانگی کہیں یا شاعرانہ لالہ بالی پن، ایک نفسی ترنگ تو یقیناً ملتی ہے۔ ادھر نابغہ (GENIUS) بھی تھا۔ اس کی آخری پادمان پر نظر آتا ہے۔ اس لیے بعض اسے بھی ایبار مل مانتے ہیں۔ ایبار ملٹی کو فارمولہ کے طور پر نہ تسلیم کرنے پر بھی اتنا تو واضح ہے کہ بعض تخلیق کاروں میں اعصابی دباؤ یا انتشار کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ عام حالت ہے جب کہ مخصوص صورتوں یا استثنائی مثالوں میں اس اعصابیت کے ڈانڈے نیورائیت اور اعصابی فعل سے بھی جاتے ہیں۔ فرآڈ نے اپنے خطبات میں ایلزولڈ کی مثال بیان کی، جس کی کئی ماہرین نفسیات نے چنانچہ شک کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اس کی تخلیقات سے اس کی اعصابیت کا گہرا تعلق ہے۔ اسی طرح دوستوفسکی کی شخصیت میں مرگی اور نفسیاتی الجھنوں کی وجہ سے جو سحر انگیزی پیدا ہو چکی تھی اس نے فرآڈ اور ایڈلر ایسے ماہرین سے اس پر مضامین لکھوائے۔

ادب اور نفسیات کے مطالعات میں بالعموم ایک غلط فہمی ملتی ہے۔ یہ غلط فہمی اب اس قدر عام ہے کہ عوام تو عوام خود لفظ ادب کی اکثریت بھی اس میں مبتلا نظر آتی ہے۔ دراصل تعمیل نفسی اور نفسیات میں امتیاز روانہ رکھنے کی بنا پر بعض اوقات ایک ہی سانس میں ایک کی بات دوسری سے منسوب کر دی جاتی ہے۔ یہ اندازِ نظر نفسیات کے تمام ناقص اور متعصبانہ مطالعہ کی وجہ سے پیدا ہوا اور اس کی بنیاد اس لاعلمی

پراسٹوار ہے کہ تحلیل نفسی اور نفسیات کی جدا گانہ اہمیت اور حیثیت نہیں ہے نفسیات ایک وسیع علم ہے۔ اور فرائڈ کے علاوہ اور بھی بے شمار ماہرین نے اسے سنوارا اور نکھارا جب کہ تحلیل نفسی اعصابی خصل کے علاج کا وہ طریقہ ہے جس کی اساس جنس اور لاشعور پراسٹوار ہے اور جس کی صداقت فرائڈ کی تحریروں سے آشکار ہوئی جب کسی تخلیق کار کی نفسی ساخت میں جنسی عوامل اور لاشعوری محرکات کی تفہیم کو اس کی تخلیقات کیلئے اشاریہ بنایا جائے تو یہ تحلیل نفسی کا طریقہ ہوگا۔ لیکن اس سے ہٹ کر کسی تخلیق کے اعصاب یا حسیات (جیسے بھری یا سامعی) پر عمومی اثرات کی بحث یا سماجی رشتوں میں نفسی اثرات کو اجاگر کرنا وغیرہ نفسیات کی ذیل میں آئیں گے۔

دینے ویلک نے آسٹن دیرن کے اشتراک سے لکھی جانے والی کتاب "THEORY

OF LITERATURE" میں ان تمام مباحث کو ادبی نفسیات کی ذیل میں یوں

سمیٹا کر تخلیق کاروں کا انفرادی یا کسی نمائندہ حیثیت میں نفسیاتی مطالعہ تخلیقی عمل کی تفہیم یا کسی تخلیق میں جاری و ساری نفسیاتی اصولوں کا جائزہ اور یا پھر قاری پر تخلیقات کے اثرات کی تحلیل و تشریح یہ سب کچھ ادبی نفسیات کہلائے گا۔

یہ وضاحت یوں ضروری تھی کہ تحلیل نفسی پر اعتراضات، نفسیات پر اعتراضات کی صورت میں پیش کیے جانے سے خطہ بحث ہوتا رہتا ہے۔ یہ حقیقت فراموش کر دی جاتی ہے کہ یہ ایک طریقہ علاج ہے اور اس کی تکنیک وضع کرتے وقت شاید خود فرائڈ کو بھی یہ احساس نہ ہو گا کہ ایک زمانہ میں اس سے فن و ادب اور تنقید میں انقلابات برپا ہوں گے۔ علاوہ ازیں ایک عام انداز نظر یہ بھی ہے کہ جنس کو نفسیات کا مترادف سمجھتے ہوئے اس سے وابستہ اعتراضات کو نفسیات پر اعتراضات کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ حالانکہ جنس تو سائیکلی کے متنوع مظاہر میں سے صرف ایک ہے۔

یعنی وہ کل نہیں جزو ہے۔ اور پھر جس تخلیق میں جنس کا کھلا تذکرہ ہو، اس کا نفسیاتی ہونا ہی ضروری نہیں۔ دبستانِ گھنوکے بیشتر شعرا کے ہاں جنس نگاری کا قوی رجحان ہے لیکن ان میں سے شاید ہی کسی کے کلام میں وہ نفسیاتی نکتہ آفرینی ملے جو مثلاً غائب کے کلام میں نظر آتی ہے۔ یہی حال PORNOGRAPHY کا ہے۔

جنس پر بیشتر اعتراضات تحلیلِ نفسی کی بنا پر کیے جاتے ہیں۔ تحلیلِ نفسی کا اصول یہ ہے کہ لاشعور میں وہی ہوتی جنس خواہشات ارتقا پر پذیر ہو کر تخلیقات میں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ چنانچہ ان کے مطالعہ عکاسی اور تحلیل و تشریح سے فنِ ادب اور تنقید کو نئے موضوعات ملتا رہے، جن کی بنا پر اظہار کے سانچوں میں بعض اساسی تبدیلیوں سے

CHAIN REACTION

کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ ابھی تک جاری ہے۔

نسیات پرستی اور غلو کی بنا پر ابتداً کچھ نقادوں کا رویہ ضرورت سے زیادہ ہی نفسیاتی خوش فہمی پر مبنی رہا، اس لیے بعض نقادوں اور بالخصوص تحلیلِ نفسی سے متاثر نقادوں نے تو اسے تخلیق کار کی شخصیت کے یہاں غانوں میں جھانکنے کے لیے کھل جا سم سم اور فیشی کے جہان میں اڑان کے لیے اسمِ عظم بھول دیا۔ اس ضمن میں فرائڈ کے دوست اور اس کے مشہور ترین سوانح نگار ڈاکٹر ارنسٹ جونز کی مثال دی جاسکتی ہے، جس نے شیکسپیر کے ہیٹ کا تحلیلِ نفسی کے اصولوں کی روشنی میں جائزہ لیتے ہوئے یہ دعویٰ کیا:

”ہر وہ تفصیل جو ڈرامہ کے داخلی معانی کا ہمیدہ کھولنے کو ہمارے لیے کلید بن سکتی ہے۔ یقیناً وہ شیکسپیر کے ذہن کی گہرائیوں کے طریق کار کی تفہیم کے لیے سراغ بھی بن سکتی ہے“

ارنست جونز کی یہ مثال واحد نہیں، بلکہ اسی انداز پر مختلف اوقات میں مختلف نقادوں نے ادبیات کو اعصابی غلط کامرینس سمجھتے ہوئے اس کی تحلیلِ نفسی کی۔ ایسے نفسیاتی مطالعات کے نتائج دلچسپ بھی ہو سکتے ہیں اور سنسنی خیز بھی، لیکن وہ کسی

اور سخی خیزی پر تنقید کے توازن اور حقائق کی چھان پوشک کو تو قربان نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے تو بعض کرداروں یا دوسرے امور کی تحلیل سے مصنف کی شخصیت کو سمجھنا یا تخلیق میں مت نئے مغایم کی جستجو کا مسئلہ ابھی تک نزاعی ہے، اور ایسی تنقید اس کے نتائج اور فیصلوں کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھنے والوں میں بعض نفسیاتی نقاد بھی شامل ہیں۔

اس کی سیدھی سی وجہ تو یہی ہے کہ جس طرح مریض کی عدم موجودگی میں اس کے خوابوں، ذہنی قابضوں، خواب بیخاری اور فیضی وغیرہ کی تحلیل غلط ہی نہیں بلکہ گمراہ کن بھی ہو سکتی ہے، اسی طرح بہت سی تخلیقات میں سے کسی ایک کی تحلیل کرنا بھی اتنا ہی خطرناک ثابت ہو سکتا ہے، کیونکہ اس طریقہ سے تخلیق کے لاشعور تک رسائی آسان کام نہیں۔

تخلیق کے حوالہ سے تخلیق کار کے نفسیاتی مطالعہ کے لیے ایک بنیادی شرط بھی ہے یعنی نقاد کے پاس خود نوشت سوانح عمری، خطوط، ڈائری وغیرہ کی صورت میں ایسا نجی مواد موجود ہو، جس کی اعادہ سے تخلیق کار کی نفسی تصویر مرتب کی جاسکے، ورنہ ایسے مسئلہ مواد کی عدم موجودگی میں بعض تخلیقات پر انحصار کرتے ہوئے جن نتائج کا استخراج کیا جائے گا، ان سے نجی زندگی کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلنے کا احتمال ہے، اور حشر شرقی سیرت نگاری کے اساسی طریق کار۔ انسانی کمزوریوں اور عیوب پر پردہ ڈالتے ہوئے اسے اعلیٰ اور ارفع ویوتا بنا کر پیش کرنا پر نگاہ ڈالتے کے ساتھ جب یہ بھی ذہن نشین رکھیں کہ ڈائریوں اور خطوط وغیرہ کی صحت میں نجی حیثیت کا مواد بھی تقویٰ بنا نگاہید ہے تو اردو میں نفسیاتی نقاد کی مشکلات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا، میر تقی میر کے ہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جہاں اس کی جنسی اور نفسی واردات کے غماز قرار دیے جاسکتے ہیں، جب کہ اس کے مقابلہ میں غالب کے ہاں اس نوع کے اشعار کو نسبتاً بہت کم ملیں گے لیکن خطوط

میں بہت سا مواد موجود ہے۔ اس لیے میرے مقابلہ میں غالب پر نفسیاتی مضمون لکھنا کہیں آسان ہے۔ اب نفسیاتی اہمیت کے نجی مواد کی کمی ہیں اگر میرے کلام میں پابوسی ملے کے اشعار چن کر صرف ان ہی کی بنیاد پر اسے "FOOT PETHISHIST" قرار دے دیا جائے، تو بات گوچر نکا دینے والی ہے۔ لیکن یہ غلط بھی ہو سکتی ہے۔ ویسے بھی اگر غزل گو شعرا کے صرف اشعار ہی مد نظر رکھیں تو ان میں سے اکثریت کے ہاں "ڈگسٹ" اور "ڈیٹ" پرستی (MASOCHISM) سے لے کر ہم جنسیت تک بہت سے مریضانہ اور کچے روی پر مبنی رجحانات مل سکتے ہیں۔ مگر نجی مواد سے تصدیق کے بغیر سب پر لیبل لگا دینا جائز نہ ہوگا۔

فرائیڈ کیونکہ تحلیل نفسی اور اس سے وابستہ مسائل کا خالق تھا، اس لیے وہ ان کی حدود سے بھی واقف تھا پھر ایک سائنس دان کا ذہن رکھنے کی وجہ سے وہ غلو کا بھی شکار نہ ہوا (حالانکہ اپنے نظریات کی حمایت میں سخت انتہا پسند واقع ہوا تھا) چنانچہ اس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری میں واضح طور سے اس امر کا اظہار کر دیا تھا۔
 "معلوم ہوتا ہے کہ تحلیل نفسی سے لوگوں نے کچھ ضرورت سے زیادہ ہی توقعات وابستہ کر لی ہیں۔ لیکن ہمیں یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیئے کہ تحلیل نفسی ان دو امور پر ہی اور یہی دو امور ہیں جن میں سب سے زیادہ

ملے۔ ہائے جوانی شور کناس پابوسی کو اس کے ہوتے تھے

اب چپ بیٹہ رہے میں کیسے ہاتھ بہت سے مل کر ہم
 پاؤں پر سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی
 کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت ہی منت ہے
 آنکھوں سے ہم بہلا بہلا تلوے اس کو جگاتے تھے

دلچسپی ظاہر کی جاتی ہے۔ کوئی روشنی نہیں ڈال سکتی تو یہ فن کار کی فطرت کے اسرار و رموز کی نقاب کشائی کر سکتی ہے۔ اور نہ ہی اظہار کے لیے اپنائے گئے ذرائع یعنی فن کارانہ تکنیک کی صراحت کر سکتی ہے؟

بالفاظ دیگر تحلیل نفسی صرف اسی صورت میں ہی تخلیق کار یا اس کی تخلیقات کے پیچ سلجھا سکتی ہے، جب تک کہ وہ ایمل زولا کی طرح خود کو نفسیات دانوں کے حوالہ نہ کر دے۔

تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس دریافت کرنے کے ضمن میں خطوط اور ڈائری کے ساتھ خود نوشت سوانح عمریاں، "MEMOIRS" (اعترافات

"CONFESSIONS") وغیرہ بھی بہت سودمند ثابت ہوتے ہیں۔ چنانچہ نقاب کے خطوط تو شہرت رکھتے ہی ہیں۔ بشبلی اور اقبال کے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خط بھی — نفسیاتی اہمیت میں کم نہیں اور ڈاکٹر وحید قریشی نے تو شبلی کی حیات معاشقہ کی اساس ہی ان خطوط پر استوار کی۔ اسی طرح میر کی ڈکریز سے بھی کچھ نوا و حاصل کیا جاسکتا ہے۔ میرا دامن دغیرہ نے جو مشنویاں اپنے عشق پر لکھیں۔ وہ بھی ایک طرح سے اعترافات کی فہرست میں آجاتی ہیں۔ اردو میں تو کم لیکن یورپی ادب میں ایسے فحشی مواد کی کمی نہیں جس سے کسی تخلیق کار کی نفسیاتی شبہ تیار کی جاسکے۔ ڈاکٹر اینڈرمنڈ برکھار نے خود نوشت سوانح عمریوں میں ملنے والے تمام مواد کے بارے میں بھی عطا دہنے کا مشورہ دیا ہے۔ یعنی ہر کتاب کو اس کی FACE VALUE پر ہی من و من تسلیم نہ کرنا چاہیئے۔ یہ اس لیے کہ بعض اوقات لکھنے والا نا کردہ گناہوں کی لاشعوری تسکین کے لیے بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر بعض معاملات میں مبالغہ سے کام ہی نہیں لیتا، بلکہ اپنے لیے جواز وغیرہ بھی مہیا کرتا ملتا ہے۔ اس لیے ہر سطر پر ایمان لانا ضروری نہیں۔ تب تکلف "قسم کی سوانح عمریوں کے باب میں اور بھی احتیاط لازم ہے کیونکہ نزدیک داستان

کے لیے بھی بہت کچھ بڑھا دیا جاتا ہے خصوصیت سے جنس کے بیان میں ! اور جب فریڈنگ، بیرس، ہنری ملر اور جوش ایسے حضرات اپنی سوانح کو جنسی مہات پر مشتمل فارمولوں میں بیان کرتے ہوں تو بلاشبہ یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ کیا یہ واقعی اتنے پرشہوت ہیں ؟ کہیں یہ تو نہیں کہ اپنی مردانگی کے بارے میں جو شکوک ہیں ان کی بنا پر اپنے ساتھ ساتھ دنیا والوں کو بھی کام دیو " باور کرانا مقصود ہو ؟ اس کے برعکس دوسری انتہا پر فرائڈ ایسے لوگ بھی ملیں گے، جن نے اپنے خود و نوشات حالات میں اپنی محبوبہ کا نام تک بھی نہ لکھا، جب ارنسٹ جونز نے شادی سے پہلے محبوبہ کو " فرائڈ کی شادی بھی اسی سے ہو گئی تھی، لکھے گئے خطوط شائع کیے تو فرائڈ کی زندگی کا یہ پہلو بھی سامنے آیا، کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس قسم کی تحریروں میں بھی افراط و تفریط ملتی ہے۔ ان پر مستزاد یہ کہ ان تحریروں کا سرچشمہ بالعموم " فرگسیت " ہوتا ہے۔ جب ایسی بھی اور شخصی تحریر کا یہ حال ہو سکتا ہے تو پھر خالص ادبی تحریروں پر کیسے ضرورت سے زیادہ اعتبار کیا جا سکتا ہے .. ؟

اس موقع پر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ اگر تخلیقی مسائل اور تنقیدی مباحث کے حق میں تحلیل نفسی کا دائرہ کار اتنا ہی محدود ہے تو پھر زندگی کے دیگر شعبوں کے ساتھ ادب، فنون اور بلاغ کے دیگر فوائد اس سے کیونکر اتنے متاثر ہوئے ؟ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اساسی طور سے ایک طریقہ علاج ہونے کے باوجود بھی اس نے ساج، اخلاق، مذہب اور تہذیب و تمدن سبھی کے ضوابط، مستلزمات اور اقدار پر کاری نہیں لگائی، تحلیل نفسی کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ ناآسودہ جنسی خواہشات کے دباؤ اور ان کے ارتعاج کے متنوع انداز ہی تخلیقات کا باعث ہیں، یعنی عدم آسودگی کی صورت میں جنسی توانائی ("LIBIDO") کا تخریب کے بجائے تعمیری اور فن کارانہ مقاصد کی طرف رُخ موڑ دیا جاتا ہے۔ یہ جوہری توانائی کے پرامن استعمال ایسی بات

ہو جاتی ہے۔ مگر یا جنس کے دباؤ اور ارتعاش سے جنم لینے والے عمل اور رد عمل ہی میں رابطہ تخلیق نہیں ہے۔ یہ نگہ تریوں ہم ہے کہ جنسی توانائی کے ذخیرہ کی بنیاد پر لاشعور یا دبی النظر میں تو تحریک کی علامت بنتا ہے لیکن ارتعاش کی بدولت لاشعور تخلیقی لاشعور بن جاتا ہے جس طرح ایک بڑے بند سے دور دراز کی ہنجر زمینیں شاداب ہو کر ہلکا آفتی ہیں۔ اسی طرح لاشعور کی توانائی تخلیقات کے لیے محرک ہی نہیں بنتی بلکہ مخصوص انداز سے ان میں رنگ آمیزی بھی کرتی ہے۔ تخلیق کار اس کیفیت سے نا آشنا نہیں، جس کے زیر اثر وہ مائل تخلیق ہوتے ہیں۔ غالب مرید غلام کو نوائے سروش سمجھتے ہوئے آتے ہیں غیب سے یہ ضامین خیال میں کا دعویٰ کرتا ہے۔ لیکن نفسیاتی تنقید کی اصطلاح میں ہم اسے تخلیقی لاشعور کی کارفرمائی قرار دیں گے، بعض اوقات تخلیق میں جو تخلیق کا خود کو جب وارنگی سرخوشی اور عالم کینہ میں پاتا ہے، شاعرانہ دیوانگی اور شاعرانہ جذب ایسے الفاظ اس دعوے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہ کیا ہے؟ یہی لاشعور کا تخلیقی بننا ہے۔ تخلیق کار کی اس مخصوص نفسی کیفیت کو صرف صوفی کے جذب وستی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے برتر ہستی کے سامنے محسوس کرتے ہوئے اسکی توانائی اور حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ تخلیق کار کی سائیکل لاشعور سے مبہوت ہوتی ہے جبکہ صوفی کی روح تجلیات الہی سے، ایک کی تخلیق دوسرے کا کشف ہے، تخلیق کار کیونکہ خود کو معاشرہ کی نامیاتی وحدت کی ایک اکائی تصور کرتا ہے، اس لیے وہ اس نفسی واردات یا داخلی خلل کے سفر میں جو ہمت خواں ملے کرتا ہے ان کی روادا اپنے اہم چشموں کو سنسکر ذہنی پابندگی پاتا ہے۔ لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس ہے اور درو کے بقول تو :

سرتا قدم زبان ہیں جوں شمع گھو کر ہم
پہرہ کہاں بجاں جو کچھ گشتگو کریں

گو فرائڈ نے ارتقا کا نظریہ پیش کر کے لاشعور کی تخلیقی استعداد کی طرف توجہ دلائی تھی۔ لیکن اسے کیونکہ ادب سے اساسی چپچپی نہ تھی، اس لیے اس نے تخلیقی عمل اور لاشعور کے باہمی روابط کی تلاش ضروری نہ سمجھی۔ یہ کام ڈوگم نے کیا، جس نے لاشعور کے دو حصے کرتے ہوئے ایک کو اجتماعی لاشعور اور دوسرے کو نجی لاشعور کہا۔ اس لحاظ سے فرائڈ کا لاشعور ڈوگم کا نجی لاشعور قرار دیا جاسکتا ہے اس نے اصل اہمیت اجتماعی لاشعور کو دیتے ہوئے اسی سے تمام تخلیقی عوامل وابستہ کیے، نجی لاشعور کے برعکس اجتماعی لاشعور اس وسیع کن کا نام ہے جس کے محیط میں قدیم انسانی آباء کے ذہن کی تمام کارکردگی سے لے کر تمام متاخرین نسلوں کے ذہنی اعمال تک سمٹ آتے ہیں۔ چنانچہ اس نے ایک اور نفسیات دان کے اس نقطہ نظر کو تسلیم کیا کہ :-

”لفظ کی نقاب کے پیچھے قدیم آباء کے الفاظ کی بازگشت کا نام شاعری ہے“^۱ لے

اس کے خیال میں :-

”اجتماعی لاشعور ہی سے فنکار اس دھارے سے روشناس ہوتا ہے جو بظاہر تاریک اور پریشان کن معلوم ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے قوی تخلیقی محرک بن جانے کی صورت میں ادب پارہ اشاراتی کم اور اظہاری زیادہ ثابت ہوتا ہے“^۲ لے

مزید بریں :-

”اجتماعی لاشعور خیالات کی پیدائش کا باعث نہیں بنتا بلکہ خود

۱۔ "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY"

۲۔ IBID p.247

خیالات کے داخل امکانات اجاگر کرتا ہے۔ اسی سے نینسی کی بندہ پر مادی کی حدود بھی معین ہوتی ہیں۔^۱

عام زندگی میں لاشعور کی کارکردگی کا مظاہرہ خوابوں وغیرہ کی علامات کی صورت میں کیا جاسکتا ہے۔ یہی علامات لاشعور کے تخلیقی عمل کے تحت ادبی اور فنی تخلیقات کی علامتوں کی جنم دہی کا باعث بنتی ہیں۔ علامات کی اہمیت کو فرائیڈ ایڈلر اور شوٹنگ تینوں ہی نے تسلیم کیا ہے۔ البتہ ان کی تشریح و تحلیل میں اختلافات ہیں، فرائیڈ کے خیال میں جنس علامت کی اساس ہے۔ جب کہ ایڈلر کے خیالات میں احساس کمتری کی بنیاد پر وہ قوت، توانائی اور اقتدار کی غماز ہیں۔ شوٹنگ کے ہاں دونوں کے مقابلہ میں زیادہ گہرائی پائی جاتی ہے۔ چنانچہ اس نے اساطیر، صحائف، علم الانسان مثلاً، کیسپا گری، وحشی فنون، اعصابی خلل کے مریضوں اور تخلیقات کے تعبلی مطالعات کی روشنی میں عملی اور تخلیقی زندگی میں ان کے اثرات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی اہمیت واضح کی۔ مثلاً سانپ کی علامت میں، فرائیڈ کے خیال میں یہ مردانہ عضو مخصوص کی ہے۔ ایڈلر کے خیال میں دوسرے پر چھا جانا اور اسے زیر کرنا، جب کہ شوٹنگ اسے عبودیت کی علامت قرار دے گا۔ جدید نظم گو شاعر کے ذہن کی تفہیم کے لیے علامات کلید کی حیثیت رکھتی ہیں۔ آج بعض شعراء خصوصی طور سے اساطیر سے استفادہ کرتے ہوئے جو نئی نئی علامات بنا رہے ہیں یا بعض کے ہاں جنگ اور فطرت سے جو ربط ملتا ہے اور جس کی انتہا "PAGANISM" تک جاتی ہے۔ ایسے میں شوٹنگ کے افکار کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے اور تخلیقی لاشعور کی کارفرمائی کے اظہار کا ایک توانا انداز قرار پاتی ہیں۔

^۱ "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" P.246

مثلاً۔ اس مقصد کے لیے وہ افریقہ اور امریکہ کے بعض قبائل کے ساتھ رہتا بھی رہا تھا۔

اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ یہ علامات کسی خارجی تحریک یا نظریہ سے شعوری طور سے نہ قبول کی گئی ہوں۔ مثلاً ترقی پسند تحریک کی ہم نوائی میں سویرا اور سرخ سویرا ایسی علامات کا لا شعور سے کوئی تعلق قائم نہ ہوگا۔ نفسیاتی اشاریہ بننے کے لیے علامت کا براہ راست اظہار اساسی شرط ہے اگر فیشن یا نعرہ کے طور پر دوسروں سے علامات اخذ کی جاتی ہیں تو صورتی حسن، معافی کی تہ واری اور ابلاغ کی تکمیل کے باوجود بھی لا شعور میں جذبہ سے عاری ہی رہیں گی۔ جب کہ ہر کس صورت میں تخلیق کا ریشم کے کڑے کے مانند اپنی اعصابیت یا نرگسیت کا ایک نول سا بنا گلاس میں ایسا گم ہوتا ہے کہ بعض اوقات اسے اپنی ذات کی آگہی بھی نہیں رہتی۔ نتیجہ میں میراجی کی بعض علامات کی طرح علامات اتنی نجی ہو جاتی ہیں کہ اعصابی خصل کے مریض کے خوابوں کی علامات کی طرح وہ پھر تنقید کی حد سے باہر ہو کر نفسیاتی معالج کے مصرف کی چنیزیں بن جاتی ہیں۔ ایسی علامات ابلاغ تو نہیں کر پاتیں، البتہ تخلیق کار کی مریضانہ شخصیت یا انفرادیت یقیناً اجاگر کرتی ہیں۔

نفسیات میں خود کار تحریر (اور خود کار تصویر) بھی ایک طریق علاج ہے۔ مریض سے کہہ دیا جاتا ہے کہ وہ بلا سوچے کچھ لکھنا شروع کرے اور قلم جو بھی لکھے اسے لکھنے دیا جائے اس کا مقصد شعور کے پردے و درمیان سے بٹھا کر قلم اور لا شعور میں ربط پیدا کرتے ہوئے مرض کے ضمن میں اخفی محرکات کی نشاندہی کرنا ہے۔ ابتدا میں مریض امتناعاً ("INHIBITIONS") کی بنا پر رکاوٹ محسوس کرتا ہے۔ لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ وہ خود فراموشی کے عالم میں لکھنا چلا جاتا ہے۔ اور اس صورت میں تحریر صحیح معنوں میں خود کار بنتی ہے۔ یہ مثال اس لیے پیش کی گئی کہ تخلیقی خود کار تحریر نہیں۔ خود کار تحریر کا سرچشمہ ہی لا شعور بنتا ہے اور تخلیق سے تحریر کا بھی لیکن خود کار تحریر کی صورت میں لا شعور تخلیقی کا رگروگی نہیں کرتا، جبکہ تخلیقات کی صورت میں لا شعور تخلیقی لا شعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ چنانچہ اظہار

تخلیقی لاشعور کا وسیلہ اور ابلاغ "اس کا افادہ ہے۔ اس بے تخلیق کار اور قاری کے
دنیا کی تخلیق سے جو نہ بنی تعلق جنم لیتا ہے، اس کی نفسیاتی اہمیت مسلم!

تخلیق کار کا میاب انہماک سے جو لاشعوری تسکین حاصل کرتا ہے وہی اس کا انعام ہے
کیونکہ جن نفسی محرکات نے اسے مائل تخلیق کیا وہ اب اس میں بقول آئی اے چرٹون ایک
خاص نوع کی نفسیاتی مطابقت پیدا کرتے ہیں۔ اس نے سی کے اوگڈن کے اشتراک سے
کھنسی جانے والی "THE MEANING OF MEANING" میں ایسی نفسیاتی
مطابقت کو تخلیق کار کے بے سو و مند قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ اگر قاری
مطالعہ کا صحیح شعور رکھتا ہو تو تخلیق سے وہ بھی نفسیاتی مطابقت کرتے ہوئے ان نفسیاتی
نوائد سے متمتع ہو سکتا ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے ابلاغ کا جائزہ لیں تو بھی نیا زاویہ ملتا ہے، کیونکہ اب ابلاغ
اسلوب ہی کا نہیں بلکہ تخلیق کار کی کل شخصیت کی نفسیاتی اساس کا مسند بن جاتا ہے۔
اور یہ نفسیاتی اساس کیا ہے؟ تخلیقی لاشعور، تخلیق کار کے لیے اس کے ماحول اور ہر
روز وقوع پذیر ہونے والے واقعات و حوادث (نجی یا اجتماعی) وغیرہ کی صورت میں
گوپوری زندگی خام مواد مہیا کرتی ہے، لیکن وہ ان سب سے یکساں طور سے بہرہ ور
نہیں ہوتا بلکہ لاشعوری طور پر رد و قبول کا عمل جاری رہتا ہے اور یوں میلانات،
رجحانات، پسند و ناپسند اور غریبی تمصیبات و ماحول لاشعور کے آلات ثابت ہوتے
ہیں۔

اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح رہے کہ نفسیاتی مطابقت کے فروغ اور بالخصوص
لاشعور سے برحق و دلچسپی اور عام زندگی میں لاشعوری محرکات کی چھان پھانک اور
تخلیقات میں لاشعوری عوامل کی تحلیل اور ان سب سے وابستہ مباحث نے سماجی تحریکات
(TABOOS) اخلاقی ضوابط اور مذہبی قوانین کو بھی بے حد متاثر کیا، ادب پر

ان نئے مباحث کا یہ اثر ہوا کہ افلاطون کی جمہوریہ کے بعد سے ادب اور اخلاق کے متعلق جن مسائل کو نزاعی حیثیت حاصل رہی اور صدیوں کی بحث و تھیس کے بعد جو چند نظریات یا مستمات قرار پائے تھے۔ وہ بے سود نظر آنے لگے۔ یہ دو مکدان نفسیاتی مباحث نے اخلاق کی اہمیت کو براہ راست چیلنج کیے بغیر ہی ذہنوں میں یہ سوال ضرور پیدا کر دیا کہ جب فرد کے افعال لا شعوری محرکات کا اثر ہیں تو پھر ان پر گرفت کے کیا معنی؟ ادب کی دنیا میں ایسے سوالات ابھرے۔ ادب کو صرف فرد کے شعوری طرز عمل تک محدود رہنا چاہیئے یا اس سے بہت کر باطن کی بھی عکاسی کرے؟ کیا تخلیق کار کو لا شعور اور اس کے عواطف کی چھان چٹک کرتے ہوئے ان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی ذمہ داری قبول کرنی چاہیئے؟ اگر جواب اثبات میں ہو تو پھر یہ نزاعی سوال جنم لیتا ہے کہ اس تسکین کی نوعیت اور حدود کیا ہیں؟ کیا اسی تسکین سے تزکیہ کا کام بھی لیا جائے یا اس کی خاطر ادب کے روی کی ولدل بن جائے؟ اور اگر حدود متعین کرتے ہوئے قدغن لگائی جائے تو وہ کس انتہا تک ہوا؟ اور اسی سے یہ سوال کیا کر کیا ادبی احتساب کے نفسیاتی یا سماجی فوائد حاصل ہو بھی سکتے ہیں؟ الغرض مسئلے ہی مسئلے ہیں اور ہمیشہ ہی ہمیشہ۔

لا شعور بہم اور شعور کے مقابلہ میں ”لا“ سہی لیکن اس کی کارفرمائیوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ تخلیق کار شعوری طور سے لا شعور کے تخلیقی عمل سے آ آشنا ہی کیوں نہ ہو مگر وہ اس کے سر کو خود پر طاری کرتے ہوئے اس چمن کو بوتل میں بند کرنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ وہ اس میں کس حد تک کامیاب ہوتا ہے۔ اس کا انحصار جن کی کمزوری پر نہیں بلکہ فنیسٹری طاقت پر ہے۔ مگر جس طرح نالہ پابند نے نہیں۔ اسی طرح لا شعور کو الفاظ کے ظاہری مفہوم کا پابند کرنا آسان کام نہیں۔ لا شعور تو جام کی تہ میں عکس جام ایسی حالت ہے کہ ہر چند کہیں کہ ہے، لیکن اس کے باوجود اس

بلند منزل کی تعمیر میں تخلیق کاروں ہنر ہفت خواں بن کر تھے ہیں، آج ادب میں ہیئت
الفاظ، ترکیب اور بلاغ کے دیگر فرائض کے ضمن میں تجربات اور مستلزمات سے احتراز کے
رجحان میں جو صد نگہی ملتی ہے۔ وراصل اس میں بھی یک رنگی ہے وہ یوں کہ لاشعور
مرکزی حیثیت رکھتا ہے، اور یہ سارا کھیل تخلیقی لاشعور کا چایا ہوا ہے۔

ادب — نرگسیت کے آئینہ میں

نرگسیت کی اصطلاح جدید نفسیات کا عطیہ ہے، لیکن یہ رجحان انسان اتنا ہی قدیم ہے۔ ہر چند کہ نرگسیت بدنام سی ہے، کیونکہ انفت ثوات سے جنم لینے والی خود پسندی اور تشہیر ذات کو اخلاقی لحاظ سے کبھی پسند نہ کیا گیا۔ تصوف میں نفیِ خودی اور دولتِ نفس پر زور دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ نرگسیت ان اساسی رجحانات میں سے ہے جو محرک کی صورت اختیار کر کے شخصیت کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ گونفسیاتی مباحث میں اسے خاصی دیر کے بعد اہمیت حاصل ہو سکی۔ لیکن انسانی جذبات و احساسات کی عکاسی کے تمام ذرائع ہیں اس کی رنگ آمیزی دیکھی جاسکتی ہے — ہسٹولاگ ایلس نے ۱۹۳۳ء میں یہ نگہاتھا۔

”گو چالیس برس قبل اس کا علمی وجود معدوم تھا۔ مگر افسانوی اور

شعری ادب میں مدتوں سے اس کے واضح سراغ ملتے ہیں؛ لہٰذا

عام انسان ہالعموم اور تخلیق کار بالخصوص اساطیری فرگس کی مانند اپنے فن کے آئینہ

میں تمام عمر اپنا عکس ہی دیکھنے میں مست نہیں رہتے بلکہ دوسروں کو بھی دھندلا دیتے۔

زیب انسا کے الفاظ میں ”سامانی خود بینی“ کی طرف راغب کرتے رہتے ہیں۔

گو فرگسیت اور فرگس کی اصطلاحات یونانی اساطیر کے ایک واقعہ سے اخذ شدہ

ہیں۔ لیکن ادب اور نفسیات میں ان کی عمر اس واقعہ اتنی بھی نہیں۔ فرانسیسی مصنف

ریے گورماں نے پہلی مرتبہ فرگسیت ("NARCISSIM") اور سپینی ناول نگار

ولیرانے فرگسی ("NARCISSISTIC") کے الفاظ استعمال کیے تھے۔ مگورماں کی

کتاب "PHYSIQUE L'AMOUR" ۱۹۰۳ء میں اور ولیرا کے مختصر افسانوں

کا مجموعہ ۱۸۸۷ء میں طبع ہوا۔ ان افسانوں میں سے ایک کی ہیروئن کی زبان سے یہ فقرے

ادا کرانے لگے ہیں۔

”میں تو آقا کل فرگسی بنی ہوئی ہوں، میں اپنے ہونٹوں کو اپنے آئینہ

کی سرو سطح پر مثبت کر کے اپنے ہی عکس کے بوسے لیتی ہوں“ لہٰذا

نفسیات میں انہیں بعد میں اصطلاحات کا درجہ ملا۔ مشہور ماہر جنس ہیڈلگکس

نے سب سے پہلے فرگس ایسے میلانات“ لکھا، فاکٹر نیک نے جب اسی انگریزی مضمون

لہ۔ "PSYCHOLOGY OF SEX" P.119

بقول ٹی۔ ایس ایلٹ ۔

"MIRROR TO MIRROR, REFLECTING VANITY"

لہ۔ GRACE, STEWART "NARCISSUS" p.24

کا جرم میں ترجمہ کیا تو ٹرگس ایسے میلانات "کے لیے "NARCISMUS" کی اصطلاح ساخت کی اور یہی جرم اصطلاح بعد ازاں روپ بدل کر انگریزی میں "NARCISSISM" اور گسیت بنی۔ اور اس سے ٹرگس کا لفظ حاصل ہوا۔

فرائڈ جب تحلیل نفسی کے ذریعہ انسانی شخصیت میں نفسی اور جنسی میلانات اور لاشعوری محرکات کا کسوچ لگانے کے دوران انفس ذات تک آپہنچا تو ۱۹۱۰ء میں اس نے ڈاکٹر نیک (NACKE) سے فرگسیت کی اصطلاح مستعار لی، تحلیل نفسی پر اپنے چھیسیویں خطبہ میں اس نے اس کا اعتراف کیا ہے۔ بقہ فرائڈ کے خیال میں فرگسیت غالباً عالمی سطح پر ہی اس خصوصیت کی حامل ہے کہ یہ دیگر اشیاء سے محبت کا سرچشمہ بن جاتی ہے؛ بلکہ بعد میں فرائڈ کے شاگرد اولڈریک نے اس نظریہ کے امکانات میں مزید اضافہ کیے۔ اس حد تک کہ خود فرائڈ بھی ۱۹۱۴ء میں اپنے نظریہ فرگسیت کی تشکیل نو پر مجبور ہو گیا۔

اولڈریک کی تحقیقات اور ذہن رسا کے نتیجہ میں فرگسیت کو نفسیات کے بنیادی مباحث میں شامل کر لیا گیا اور دیگر نفسیات دانوں اور علم انسان کے ماہرین نے فلسفہ کلچر، مذہب اور فنون لطیفہ کا اس کی روشنی میں جائزہ لینا شروع کیا۔ جیمز فریزر کے تصنیفات کا نئے سرے سے مطالعہ کیا گیا۔ ROHEIM نے معاشرہ اور اس کے ادب و فنون میں فرگسیت دریافت کی جب کہ فریزی (FRENCZI) نے اس خیال کا اظہار کیا کہ خود فطرت میں ارتقا کا قانون بھی فرگسی اصولوں پر کاربند ہے، گویا فطرت بھی کسی مجبور

۱۔ HAVELOCK ELLIS "PSYCHOLOGY OF SEX" p.120

۲۔ "A GENERAL INTRODUCTION TO PSYCHO-ANALYSIS" p.422

۳۔ ایضاً ص ۴۲۳

کی مانند ۔

آرائش و جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

معوام طور سے فرگسیت کو الفت ذات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے مگر انسیات میں اس الفت کی اساس جنس بنتی ہے ۔ فرزند نے اپنے طفلانہ جنسیت کے نظریہ میں مرد میں جنس ارتقار کے جو مدارج مقرر کیے ، فرگسیت بھی ان میں سے ایک ہے ۔ بچے کی عمر کے پہلے پانچ سالوں تک بالعموم اس کی حد بندی کی جاتی ہے ۔ اس عہد میں ابھی تنک بچہ نے اپنے تناسلی اعضاء سے تعارف نہیں پیدا کیا ۔ اس لیے وہ اپنی ذات کو چاند کھے ، خود ہی چکوری بنا ہوتا ہے ۔

فرزند نے فرگسیت کو ابتدائی اور ثانوی میں تقسیم کرتے ہوئے دونوں کے اساسی اختلافات واضح کیے ۔ ابتدائی فرگسیت کا مرکز جسم اور اس سے وابستہ جنسی اور حسی — استغلازی کیفیات ہیں ۔ اس کا مظاہرہ بچوں میں خود لذتی کی مختلف المنوع صورتوں میں کیا جاسکتا ہے ۔ جب کر ثنائی فرگسیت کا جسم نہیں بلکہ ذہن محور ہوتا ہے ، اور اس کا مظاہرہ تکمیل ذات کے لیے حصول مقاصد سے وابستہ فضا اور مسرت میں کیا جاسکتا ہے ۔

صحت مند ماحول ہوا و در پھر بھی مریضانہ میلانات سے تہی ہو تو ایسے میں ابتدائی فرگسیت نقصان کا باعث نہیں بنتی بلکہ اس کے برعکس بچے کو پہلی مرتبہ جنسی تحریکات سے روشناس کراتی ہے ۔ لیکن جب گھر کا ماحول مریضانہ رجحانات کی آماجگاہ بنا ہو تو بچپن کے حالات اور دیگر لاشعوری محرکات کے باعث بچہ جنس پر مبنی انسی الفت ذات کا رخ خارجی اشیاء کی طرف موڑنے میں ناکام رہے تو پھر غرابی پیدا ہوتی ہے ، اور ملاوہ سال گزرنے کے باوجود وہ جنسی اور جذباتی لحاظ سے بچہ ہی رہتا ہے ۔ اس صورت

میں ابتدائی رنگیت ابھی خاص و لدل کی صورت اختیار کر کے جنسی نشوونما میں رکاوٹ ہی نہیں بنتی بلکہ صحت مند شخصیت کے فروغ میں رکاوٹ پیدا کرتے ہوئے ٹھنڈی رنگیت کو بھی مریضانہ روپ دے کر آنا ہنر اور کبر و نخوت کی موجب بنتی ہے۔

اپنی عمومی صورت میں رنگیت اگر اس سے وابستہ پراسراریت، محو ذہن سے خارج کر دیا جائے، نارمل حدود میں رہ کر فرد میں اعلیٰ مقاصد کی نگین پیدا کرتے ہوئے اور تقاضے کے عمل کو شخصیت کا عکاس اور انفرادیت کا مظہر بنا دیتی ہے۔ الفبت ذات مریضانہ نہ ہو تو انہماک کے لیے ایسا فنکارانہ اور خلاقانہ انداز اختیار کرتی ہے کہ ذات کی تمام جہتیں نمایاں ہو کر سامنے آ جاتی ہیں۔ اس کا ادب کے علاوہ دیگر فنون لطیفہ اور خصوصیت سے معصومی میں بھی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ گو ایک مصور رنگوں کے انتخاب پر رش کے دباؤ اور کپوریشن سے بھی انہماک ذات کر سکتا ہے۔ لیکن سیلف پورٹریٹ تو یقیناً خاص رنگی رجحانات کی پیلاوار ہے۔ بیشتر مصوروں نے اپنے پورٹریٹ بنانے میں پس منظر رنگ، مختلف عناصر کی ترتیب و اختراع اور ان سب پر مستزاد اپنے چہرہ کے تاثرات اور اندازِ نشست سے بھی اپنی ذات کا تاثر دینا چاہا ہے۔ اور بعض تصاویر تو اتنی مسکون کن ہیں کہ ذہن بدلتوں ان کے ظلم سے آزاد نہیں ہو سکتا۔ فرانس کے مشہور تاثراتی مصوروں پال گاگین (GAUGUIN)

اور وان غوف (VON GOGH) کی مثال بہت نمایاں ہیں۔ دونوں نے پریشانی اور خلوکِ انسانی میں عمر بسر کی۔ آج ان کی تصویر لاکھوں میں بک سکتی ہے۔ لیکن خود انہوں نے انہیں کوٹریوں میں بیچا۔ پال گاگین کے سیلف پورٹریٹ اس کی مجروح روح کے ساتھ ساتھ اس کی انا کے بھی مظہر ہیں۔ بالخصوص وہ تصویر جس کے پس منظر میں مسیح مصلوب کی شبیہ کو بطور استعارہ استعمال کر کے ایک لحاظ سے خود اسے اپنی زندگی کی علامت قرار دے دیا۔ وان غوف نے سیلف پورٹریٹ کے ساتھ ساتھ اپنے مرمت طلب جوتوں، پائپ اور کمرے کی کھڑکی تک کو بھی پیش کیا اور اس انداز سے کہ وہ خود

اس کی کہانی کہتے معلوم ہوتے ہیں۔ اس نے مصوری کے بارے میں یہ کہا تھا کہ یہ محض ہاتھوں سے تخلیق کرتے نہیں بلکہ یہ تو ہماری روح کی گہرائیوں سے چوٹنے والی چیز ہے۔ اسی طرح ایک جرمن مصور ایڈورڈ گوٹشک ایک تصویر میں ایک اداسے خاص سے منہ میں سگریٹ دبانے کھڑا ہے۔ اس کا انداز ایک عظیم شخصیت کا ہے۔ لیکن لوگ اسے دیوانہ سمجھتے تھے۔

نفسیاتی لحاظ سے جائزہ لینے پر انشائیہ کو بھی سیلف پورٹریٹ سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ تصویر موقوفہ سے بنتی ہے، تو یہ قلم سے تکنیک اور طریق کاریں فرق ہے لیکن فزکسی محرک دونوں میں مشترک ہے، چنانچہ انشائیہ کے بیشتر فنکاروں کا اس پر اتفاق ہے کہ یہ صنف انکشاف ذات اور بلاغ ذات کے لیے وجود میں آئی۔ انشائیہ تحلیل نفس سے پہلے کی چیز ہے لیکن انشائیہ کا مطالعہ کرتے وقت بعض اوقات اس نفس سرریض کا خیال آتا ہے جو ماہر تحلیل نفس کے سامنے ایک آرام دہ کوہج یا دیوانہ پریشا اپنے خیالات کا کسی ربط یا بے ربطی سے مگر بلا تکلف اظہار کیے جا رہا ہو۔ مگر انشائیہ نگار کی ان ہلکا ہر بے ربط اور بعض کے نزدیک اللہی باتوں سے بہت کچھ معلوم کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ پس پردہ لاشعور کا طوطی بولتا ہے۔ ہڈن نے انشائیہ کی اس کیفیت کو داخلیت سے تعبیر کیا۔ لارڈ برکن ہیٹھ نے افشائے ذات۔

لفظ صریحی کے خیال میں انشائیہ میں کے مظاہرے کے لیے وجود میں آتا ہے۔
لارڈ برکن ہیٹھ نے انشائیہ کے باوا آدم مانتین کے انشائیہوں پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا:

”اس عنوان (ایتے) سے دراصل اس کی کیا مراد تھی میرے خیال میں تو مانتین اپنی ان تحریروں سے نثر نگاری کی سعی کرتے ہوئے دراصل افشائے ذات کی ناکام کوشش کر رہا تھا“

خود مانتیں نے اپنی کاوشوں کو یوں متعارف کرایا تھا ،

”قارئین کرام ! یہ صداقت سے بھرپور کتاب ہے۔ آغاز مطالعہ سے پیشتر ہی میں تنبیہ کر دوں کہ اس کی تحریر بخالصت انجلی اور شخصی مقاصد کے لیے ہے۔ اس لیے نہ تو میں نے آپ کی احتیاجات کو مد نظر رکھا ، اور نہ ہی اپنی شہرت کو۔ اس کی تکمیل کے لیے میں اپنی قوتوں کو کافی پاتا ہوں۔ میں اس میں تصنیف اور فن کاری سے کام لے بغیر سیدھی سادھی اور فطری تصویر پیش کرنا چاہتا ہوں ، کیونکہ یہ میری اپنی تصویر ہے۔ اس میں میری کوتاہیوں اور بوجھبیسوں کی تفصیل بھی دوائر تہذیب میں رہتے ہوئے مل جائے گی مگر میں ان اقوام سے متعلق ہوتا ، جن کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ابھی تک فطرت کے ابتدائی اصولوں کے مطابق شیریں آزادی سے زندگی بسر کر رہے ہیں تو یقیناً ماننے کے میں بصد مسرت اپنی عمریں تصویر بنانا دیتا۔

پس اسے قارئین ! اس کتاب کا واحد موضوع میں خود ہی ہوں۔ اس لیے آپ کو اپنی فرصت کے اوقات اس بے کار اور بے مصرف موضوع پر صنائع کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ، اس لیے اسے قارئین ! مانتیں آج یکم مارچ ۱۵۸۰ء کو لکھا تھا کہتا ہے ؟

مصور ی اور ادب کی ان دو مثالوں سے جہاں تخلیق کار کی شخصیت میں فرنگی عناصر کی توانائی کا اندازہ لگنا دشوار نہیں رہتا وہاں اساسی اہمیت کا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر تخلیق کار کی فرنگیت اتنی شدید کیوں ہوتی ہے۔ اس سوال کا مختصر ترین الجافہ میں جواب ”برتر وجود“ کی تلاش میں دیا جاسکتا ہے۔ اگر الفت ذات مریشنا ، اور محض الفت برائے ذات ہی ہے تو یہ ایک طرح سے نفسی جلق ایسی صورت اختیار کر لیتی ہے اور وہ ہر ایک کی ذات سے آنکھیں بند کر کے اپنی فرنگیت ٹٹے کے آئینہ میں بنتا سنوارتا رہتا ہے ،

(ملہ۔ حاشیہ لگے صفحہ ۶ ملاحظہ فرمائیں)

لیکن اس منفی پہلو سے قطع نظر فرگسیت اپنے مثبت سوچ میں شخصیت کے ارتقاء کے لیے راہ ہوا رکھتے ہوئے ترقی کے امکانات روشن کرتی ہے۔

فرائڈ نے ایک موقع پر لکھا تھا کہ جنین ہی ایک ایسا ذی روح ہے جو ہر لحاظ سے مکمل فرگسی ہے، جنین تمام دنیا سے الگ اور احتیاجات کے چکر سے آزاد ہی نہیں ہوتا بلکہ اسے صرف اپنی قوت ہی کا احساس ہوتا ہے۔ اپنے یکہ وقتہا ہونے کا احساس ہی اسے ہر لحاظ سے مکمل فرگسی بنا دیتا ہے۔ کیونکہ سارے تر کے الفاظ میں ابھی تک وہ دوسروں کے جہنم میں زندگی بسر کرنے پر مجبور نہیں ہوا۔ ابھی تک وہ اپنی جنت کا خود ہی مالک ہے اور وہ جنت ہے اس کی اپنی قوت؛ لیکن پیدائش کے بعد یہ حالت نہیں رہتی، اس کے وجود کا طلسم باطل ثابت ہوتا ہے اور قوت کے فرگسی رجحانات قدم قدم پر دوسروں کی فرگسیت سے متصام ہوتے ہیں، معاشی عنوا بط، سماجی تحریکات، مذہبی قواعد اور تعلیم و تربیت، یہ سب کچھ ایک لحاظ سے شخصیت کی نشوونما میں فرگسی رجحانات کے لیے ہی کام کرتے ہیں، جو مالی کی قبضی جھاڑ جسے ڈکے لیے، گوبچپن میں فرگسیت جنسی

۱۔ بقول جگر مراد آبادی،

اپنے ہی حسن کا دیوانہ بنا پھرتا ہوں
میری آغوش کو اب حسرت آغوش نہیں
دیکھئے کیا شور اٹھتا ہے حرمِ ناز سے
سانے آئینہ رکھ کر خود کو اک سجدہ کریں

بقول غالب،

پتہ کہتے ہو خود و بین و خود آرا مہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بٹہ آئینہ بیٹھا میسر سے آگے

روپ میں بنتی ہے۔ مگر بعض اوقات الفتِ ذات اور پھر اس کے حوالے سے دوسروں کی محبت کی قدر پر رکھ کر اور تفہیم کا اعجاز متعین کرتے ہوئے جذباتی تا روپ کی تشکیل میں اس لحاظ سے اساسی کردار ادا کرتی ہے کہ ان سب میں الفتِ ذات مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ یوں کاروباروں کے متنوع اندازِ فرد کو 'میں' کا معاملہ بن جاتے ہیں۔ جب شخصیت خارجی ماحول میں اظہارِ ذات کے لیے زیادہ رکاوٹیں پائے تو پھر اسے دیگر سہاروں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اظہارِ ذات میں رکاوٹوں کی نوعیت مختلف ہو سکتی ہے۔ ان رکاوٹوں کے خلاف ردِ عمل کی شدت میں بھی کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ اصول بہر حال مسلم رہتا ہے۔ اظہارِ ذات میں رکاوٹیں کیونکہ الفتِ ذات کو مجروح کرتی ہیں۔ اس لیے یہ اُنا کا معاملہ بن جاتا ہے۔ یوں شخصیت نفسی خلا سے دوچار ہوتی ہے اس لیے اگر ایک طرف احساسِ کمتری اور اس سے وابستہ متنوع ردِ عمل سامنے آتے ہیں تو دوسری طرف تنہائی اور مریدانہ صورتوں میں جہانِ حقیقت سے کٹ کر فرد اپنے لیے ایک محشرِ نیاں اور تصورات کا طمسِ خاذ آباؤ کو کر کے اس میں محصور ہو کر معاشرے کے لیے "SCHIZOID" شخصیت کے روپ میں اگر خطرہ کا نشان بن جاتا ہے۔

اگر خارجی مقاصد کے حصول کے لیے نفسی توانائی کا رُخ مناسب نالیوں میں زموڑا جائے تو پھر پاتے نہیں جب راہ تو چھڑھ جاتے ہیں تالے کے مصداق اس کا رُخ رنگیت کی فریل میں آنے والی تحریکات کی طرف مڑ جاتا ہے اور یوں یہ انتشارِ ذات پر منتج ہوتی ہے۔ ایسے میں رنگیت اچھی خاصی دلدل کی صورت اختیار کرتے ہوئے شخصیت کی صحتِ مند نشوونما میں رکاوٹ بنتی ہے۔ ہمیں فی الحال ان تمام نفسی عوامل سے سروکار نہیں جن کی امداد سے شخصیت اس رنگی دلدل سے نکل سکتی ہے۔ ہمیں تو اپنے موضوع کی رعایت سے صرف یہ کہنا ہے کہ یہ تخلیقی ذہن کے خالتو بال کے اغراج کا راستہ مہیا کر کے ایک طرح سے 'سینٹی والو' کی صورت اختیار کر رہی ہے۔

تخلیق کار کی تشکیل میں سماجی، اقتصادی، تاریخی اور نفسی و جنسی نوعیت کے کئی عوامل ہوتے ہیں۔ فرگسیت پر زور دینے کا نہ تو یہ مطلب ہے کہ ہر تخلیق کار کی تخلیقات کا سرچشمہ اسی سے ہوتا ہے۔ اور نہ ہی اس کی اہمیت واضح کرنے کے لیے دیگر تمام عوامل کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ایسا کرنا یکطرفہ ہونے کی بنا پر تنقید کے بلند منصب سے گر جانے کا۔ کہنے کا صرف یہ مقصد ہے کہ تمام نہیں، لیکن بہت سے ادیبوں کے تخلیقی شعور میں اس سے جوت پیدا ہوتی ہے۔ اسی سے ایک اور بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک فرگسی اپنے ادب سے دوسروں کو کیسے متاثر کرتا ہے؟ اس کا جواب فرانڈ کے ایک قول سے مل جاتا ہے۔ ہر چند کہ اس نے یہ بات تنقید کے سلسلے میں مذکور تھی، اس کے بقول:

”یہ حقیقت قطعی طور سے عیاں ہے کہ ایک شخص کی فرگسیت ایسے تمام افراد ہی کے لیے باعث کشش ہوتی ہے، جنہوں نے اپنی فرگسیت کے کچھ حصوں کا ضیاع کیا ہوتا ہے۔ اور اسی لیے اب انہیں خارجہ میں شے آفت کی تلاش ہوتی ہے۔“

ایک اور موقع پر اس نے ٹیکسپیر کے رجیڈ III کے ضمن میں اس رائے کا اظہار کیا تھا۔

”ہم بھی انفعولات یا فرگسیت کے ابتدائی زمروں کا اندمال چاہتے ہیں۔“

بالغاء و دیگر یہ بھی محاسن کی گت گھائل جانے والی بات ہو جاتی ہے۔ ایک فرگسی جب انفعولات کے نشتر میں سرشار ہو کر فرگسی گیت گاتا ہے تو اس کی تال پر ہزاروں فرگسیوں کے دل دھڑکتے ہیں۔ خلاقی سے ہی بچے اور تخلیق کاریں فرق پیدا ہوتا ہے۔ اگر

وہ خوب صورت انداز اور فن کارانہ طریق ہے ان عبارتوں، تشبیہات اور بلاغی جملات پر تقاریر ہے تو وہ اعلیٰ فن کار ہے اور اس کی عظمت تسلیم کر لی جائے گی۔ بالفاظ دیگر جس انائی دھم نے اسے نائل تحقیق کیا تھا۔ اس کی تسکین بھی اسی کے عبارتوں سے ہوتی ہے۔ لیکن غیر فن کارانہ انداز کی بنا پر دوسروں کی فرنگیت تخلیق کار کی فرنگیت کو تسلیم کرنے میں آڑے آجاتی ہے۔ اس ضمن میں خود نوشت سوانح عمریوں، خطوط، اعتراضات اور تذکیرا، وغیرہ کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔

خود نوشت سوانح عمریوں کا نفسیاتی محرک تو فرنگیت کے علاوہ اور کچھ بہتری نہیں سکتا۔ یہ الفبت و ات ہی تو ہے جو اس سے قطعاً سے گھر ہونے تک کے تمام مراحل کے عکاسی کراتی ہے۔ چنانچہ باہر اور جہاں گیر کی تزک سے لے کر مہاتما گاندھی، سونیکارنوا اور جوش بیک کی خود نوشت سوانح عمریوں میں اسی پے اپنی کمزوریوں کو بھی آرٹ بنا کر پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔

خطوط کے سلسلہ میں ہمارے ہاں غالب کی مثال بہت نمایاں ہے۔ غالب نے اپنے خطوط کو ایک ایسا آئینہ بنا دیا، جس میں اس کی شخصیت کے عام رجحانات کے ساتھ ساتھ فرنگی رجحانات کی کارفرمائی بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اپنی تصویر اور عیہ کا ذکر بویا و بایش سب کے ساتھ مرنے سے اجتراز اپنی میزبانی کے تذکرے اور اسی نوعیت کی کئی باتوں سے اس کی شخصیت کے فرنگی رجحانات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ پھر جدت اور تنوع سے انفرادیت کو اجاگر کرنے کے علاوہ منشی شیو نرائن کو یہ کہنا :

”غالب اسد اللہ علی لکھو یا مرزا اسد اللہ خان

بہادو کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے“

جب بھی خطوط کا یہ عالم ہے تو ایسے خطوں کا کیا حال نہ ہوگا جو کسی کو کھٹے نہ لگنے بلکہ ایک لحاظ سے وہ خود ہی کو کھٹے لگنے ایسے خطوط میں مولانا آزاد کی ”غبارِ خاطر“ کے

خطوط بہت نمایاں مثال کی صورت اختیار کر جاتے ہیں بلکہ میرے خیال میں تو انہیں اردو میں خالص فرگسی ادب کی حیثیت سے بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔

تذاکیر اور اعترافات کا بھی یہی حال ہے۔ کاسانوا سے لے کر سمیون دیواریچک اور سینٹ آگنس سے لے کر روسو تک۔ کسی کے بھی تذاکیر یا اعترافات کو دیکھ لیجیے، بیشتر کھٹنے والوں کی فرگسیت قدم قدم پر آشکار ہوتی چلی گی۔ روسو کے اعترافات کا عالمی ادب میں جو مقام ہے۔ اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں، اس کے اعترافات ”کاسانوا“ کے آواز میں سطور سے ہوتا ہے۔

”میں جس کام کا آغاز کر رہا ہوں، یہ بلحاظ نوعیت بے مثال ہی نہیں بلکہ اس کی نقل بھی مشکل ہوگی۔ میں دنیا والوں کے سامنے ایک آدمی کو اس کی فطرت کی تمام سپائی کے روپ میں پیش کر رہا ہوں اور وہ آدمی میں خود ہوں۔“

صرف میں تنہا ہی اپنے قلب سے واقف ہوں اور ویسے بھی میری ساخت دیگر افراد ایسی نہیں۔ یہ میرا ایمان ہے۔ اگر میں دوسروں سے بہتر نہیں تو میں ان سے مختلف یقیناً ہوں۔ میرے بعد مجھ ایسوں کی تخلیق کے سانچے کو تلف کر کے قدرت نے چھپا لیا یا برا تو اس کا فیصلہ میرے مکمل حالات کے مطالعہ کے بعد ہی کیا جاسکتا ہے؟

ایک اور موقع پر بھی اس نے یوں لکھا:

”میں نے اس کام کو بلحاظ نوعیت اپنی مثال آپ بنانے کا ہسیہ کیا تھا، لامثال سپائی سے کام لے کر میں دنیا کو یہ بتا دینا چاہتا تھا کہ دیکھو! یہ ہے اس شخص کی اصلی وحشتی تصویر۔۔۔۔۔ میرا یہ عقیدہ تھا اور اب بھی یہ میرا ایمان ہے کہ وہیں حالات تمام امکانات کو پیش نظر رکھتے ہوئے میں تمام انسانوں میں بہترین ثابت ہوتا ہوں۔ اس کے ساتھ ہی میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ انسان کا دل خواہ کتنا ہی سادہ و معصوم کیوں نہ ہو۔ اس میں کسی دیکھی گناہ کی آکنش ضرور چھپی ہوتی ہے۔“

کیا ترگسی کے علاوہ بھی کوئی اور یہ کچھ کہہ سکتا تھا ؟

غزل کیونکہ داخلیت اور ذرا ذات قلبی کے انبہار کے لیے مخصوص بھی گئی ہے اس لیے غزل بعض اوقات انفرادیت پسند شعراء کے ہاتھوں ایسے نسی آئینہ کی صورت اختیار کر جاتی ہے جس میں شاعر کی شخصیت کے بعض میلانات کی جھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے۔

ترگسیت کے انبہار کے لیے غالباً غزل سے موزوں ترسانچہ دیگر اصناف ادب میں نہیں مل سکتا۔ اس نقطہ نظر سے غزل کا نفسیاتی جائزہ مقطع کے بغیر اوجہ دارہ جائے گا۔ مقطع اس بنا پر خصوصی اہمیت حاصل کر جاتا ہے کہ تخلص اسے ایک لحاظ سے ذاتی چیز بنا دیتا ہے۔ غزل کے دیگر شعراء تو دوسروں کے لیے ہوتے ہیں مگر تخلص کی بنا پر مقطع شاعر اپنے لیے لکھتا ہے۔ اسی لیے تو مقطع ہا سہوم ترگسی رنگ میں رنگا شاعر کی نفسی تسکین یا فرائض کے الفاظ میں متبادل آسودگی بھی بہم پہنچا سکتا ہے۔

جن شاعروں کا عام رنگ ترگسی نہ ہو ان کے مقطع بھی ترگسیت کے چراغ سے فرداں ملتے ہیں۔ مقطع میں تعلق غزل کی قدیم ترین روایات میں سے ہے اور تعلق کی ذیل میں آنے والے تمام مضامین دراصل ترگسیت کے غماز ہوتے ہیں۔ مثالیں دینے کی ضرورت نہیں کیونکہ غزل کے قارئین اس سے آگاہ ہوں گے کہ حریفوں پر چڑھیں، زماں کا گدہ، فن کا زعم زبان پر ناز اور پھر الفت ذات کے تحت خالص شخصی اغماز اپنانا، غرضیکہ اہل ذمے تعلق اور مقطعوں میں ان کے انبہار میں کافی سے زیادہ تنوع اور وسعت کی گنجائش ہے اس نوع کے اشعار کو مقطع کے لیے ہی مخصوص نہیں اور غزل کے دیگر شعراء میں بھی ایسے مضامین ادا کیے جاسکتے ہیں۔ تاہم تخلص کی بنا پر یہ خصوصیت سے نسی اہمیت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ تعلق اگر روایتی اغماز کی حامل نہ ہو تو اس کے نفسیاتی مطالعے سے شاعر کے ترگسی رجحانات کا سراغ لگانا اتنا دشوار نہیں رہتا۔ اسی طرح خود تخلص کا انتخاب بھی بسا اوقات ترگسیت کا مظہر بن سکتا ہے۔ چنانچہ غالب سے لے کر یہ گجڑ تک ایسے تخلصوں

کی تلاش بھی شکل نہیں، جن کے حامل شعراء میں تخلص کی رعایت سے فرگیت بھی ملتی ہے۔

غالب کی فرگیت اس کے خطوط سے ہی نہیں بلکہ کسی حد تک اس کے عاشقانہ رویہ اور رشک و حسد سے بھی عیاں ہے۔ بلکہ بعض رویئیں بھی فرگیت کے رنگ کو چمکا کرتے ہیں۔ عمد ثابت ہوتی ہیں۔

مثلاً ان غزلوں کی رویئیں قابلِ غور ہیں۔

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہیں بیاں مجھ سے
ہانچے اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
مسن غمزہ کی کشاکش سے چٹا مرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل جنا مرے بعد

ان تینوں غزلوں کی رویئیں انسیاتی و پسپی کی حامل ہیں۔ رویف کوفات کا حوالہ بنا کر ان تینوں غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا غماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے شاعر جولا شعوری تسکین پا رہا تھا وہ اسے ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہتے دیتی اور یوں

۱۔ میر کی بھی ایک غزل اسی رویف کی حامل ہے،

آدے گی میری قبر سے آواز میرے بعد
آہریں گے عشقِ دل سے تیرے راز میرے بعد
مصنعی نے اس سے قبل دو غزل لکھا تھا، مطلع ہے،

غماش ہیں ارسطو و افلاطون مرے آگے
دعویٰ نہیں کرتا کوئی موزوں مرے آگے

اس سے ایک ہی جذبہ فرگسیت کی حامل مسلسل غزلیں لکھواتی ہے۔ یہی وہ حالت ہوتی ہے۔ جب لاشعور تخلیقی لاشعور کا روپ و حار یقیناً ہے۔

غالب کی صرف ایک مثال ہے۔ لیکن دلی، میر تقی میر، مومن، مسرت، بیگانہ، نون، جگر وغیرہ کئی شعراء کے دل بھی اس رجحان کی عکاسی کرنے والے اشعار مل سکتے ہیں۔

ادب میں اسلوب کا مسئلہ نزاعی مگر اہم ترین مباحث میں سے ہے۔ بیشتر نقادوں کو یہ خیال ہے کہ اسلوب شخصیت کا اظہار ہے۔ نفسیاتی نقاد اس نظریہ کے پرچارک ہیں۔ اگر اسے تسلیم کر لیں تو پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شخصیت کے وہ کون سے عناصر ہیں جو اسلوب سے اظہار پاتے ہیں۔ اور اس اظہار کے کیا کوئی تسکین بھی حاصل ہوتی ہے اگر ایسا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ معنوں کی ابتلا میں اس کی تصریح کی جا چکی ہے کہ شخصیت کی تشکیل اور نشوونما میں فحسی رجحانات کو کتنی اہمیت حاصل ہے یہ کہنا تو یقیناً مبالغہ نہ ہو گا کہ اسلوب صرف فرگسیت ہی کا مرہون منت ہوتا ہے کیونکہ اسلوب کے تعین میں ادیب کا مخصوص نقطہ نظر، عصری ادبی رجحانات، تعلیم، اخلاقیات، مشاہدات و تجربیات اور ادبی تاریخ کا تشیدی مطالعہ وغیرہ بہت سے عوامل کا عمل اور رد عمل اہم کردار ادا کرتا ہے۔ لیکن ان تمام عوامل کی اہمیت تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ آثنا یقیناً کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب میں بعض اوقات فرگسیت ایک مخصوص نوعیت کی رنگ آمیزی کا ضروری باعث بن جاتی ہے۔ اسلوب پوشاک نہیں کہ جسے حسب ضرورت بدلا جاسکے یا فیشن کی لہر اسے متروک قرار دے۔ یہ تو جلد کی رنگت ایسی چمیز ہے۔ اچھی یا بُری جیسی ہی ہے۔ اگر کوئی نشت ہے تو اظہارِ ذات کے لیے اگر کوئی دلکشی ہے تو وہ الفتِ ذات سے ماخوذ ہے اور اگر اس سے قاری پر کوئی خاص تاثر مرتب ہوتا ہے تو تشہیرِ ذات کے لیے ہے۔ شاید اسی لیے ہر اچھا ادیب کے لیے صاحبِ اسلوب ہونا ضروری نہیں، غالباً اردو نثر میں چند حضرات ہی کو صحیح معنوں میں صاحبِ اسلوب سمجھا جاسکتا ہے۔ محمد حسین آزاد، غالب، شبلی،

ابوالکلام آزاد وغیرہ صرف چند ہی نام ہیں۔ اگر ان کے اسلوب کی انفرادیت کے تعین کے لیے کسی ایک کے بھی اسلوب کے تخلیقی مطالعہ سے ان کے تخلیقی عناصر کا سوانح نگاران کی شخصیت کے عناصر ترکیبی سے موازنہ کیا جائے تو فرہمیت بھی اہم کردار ادا کرتی ہوئی نظر آئے گی۔

ادب میں فرہمیت کی مختلف کارفرمایوں کے مطالعہ کی یہ تمام مثالیں فرہمیت کے اظہار کی مثبت اور فن کارانہ مثالیں سمجھی جاسکتی ہیں۔ لیکن یہ اس وقت ہے جب فرہمیت شخصیت میں متوازن انداز سے موجود ہو یا ذات اظہار کے لیے تخلیقی وسائل کامیابی سے استعمال کر رہی ہو لیکن حد سے تجاوز کی ہوئی مریضانہ فرہمیت انفرادی سطح پر شخصیت کی صحت مند نشوونما کے لیے مضر اور ادبی لحاظ سے باعث نقصان ثابت ہوتی ہے۔ اور اس سے پڑمردگی، دودوں بینی، انفعالیات، شکست خوردہ ذہنیت، عدم تحفظ کے احساسات اور مریضانہ انفرادیت پر مبنی رجحانات پیدا ہو کر شخصیت کو نااسودگی کے بصورت میں پھنسانے رکھتے ہیں۔ ایسے میں ادب محض بے مقصد انفرادیت کے اظہار کا وسیلہ بن کر رہ جاتا ہے۔ قاری اس سے کیا حاصل کرتا ہے۔ ادیب کو اس سے غرض نہیں ابلاغ ذات فن کارانہ ہو تو قاری بھی اس سے نفسی فوائد حاصل کرتا ہے۔ اسی لیے تو بعض تحریریں ذہن پر دائمی نقوش چھوڑ جاتی ہیں۔ لیکن فن کارانہ چابک دستی ختم کر دینے سے افراط و تفریط کی بنیاد پر نہ فن رہتا ہے اور نہ ابلاغ و محض ذات ہی ذات رہ جاتی ہے۔ جیسے ڈاکٹر ذریعہ آغا کا پہلا انشائیہ :

بعض اوقات فرہمیت کا پیدا کردہ منفی رویہ اچھے بھلے فن کاروں میں ایسا ذہنی الجھنیں پیدا کر دیتا ہے کہ وہ اپنے اصل ادبی منصب کو فراموش کر کے اور تنقیدی بصیرت سے چشم پوشی کرتے ہوئے اپنے تخلیقی شعور کو غلط راہوں پر لے جاتے ہیں۔ یوں فرہمیت تسکین تیر کی بجائے تخریب کا سہارا لے کر کسی ایک کو نشانہ بناتی ہے اور یوں اچھا بھلا

یگانہ، غائب ٹکسن بن جاتا ہے اور نور سید و شہنامی کا لم نگار

تحقید کے بعض دبستانوں میں جیسے تاریخی عمرانی اور کس حد تک اشتراکی ہیں وہر چند کہ اشتراکی تنقید میں مادی جدلیات اور طبقاتی کش مکش کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے م معاشرہ اور اس کی تشکیلات کرنے والے عناصر کے تفصیلی تجزیہ کو پس منظر بنا کر تخلیق کا رد کے تخلیقی شعور کی نشوونما اور تحقیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کچھ کا مطالعہ بھی اسی ذیل میں آجاتا ہے۔ کیونکہ معاشرہ کے مانے پانے میں جن نقوش اور رنگوں کی وجہ سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ وہ کچھ ہی سے عبارت ہیں۔ یہی نہیں کچھ سے کسی خاص مہد کی ذہنی فضا متاثر ہوتی ہے۔ اور پھر آنے والے تخلیقی افراد ان کے بے فضا کے تخلیق کی صورت اختیار کر کے ان کی تخلیقات کو مصری آتما صلوں اور ان سے جنم لینے والے نفسی میلانات سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ کچھ کی تشکیلات میں پہلے تو تاریخی، اقتصادی اور سماجی کئی طرح کے عوامل کا دخل ہوتا ہے۔ یوں جب کچھ مخصوص اوصاف اختیار کر کے ایک خاص رنگ میں رنگا جاتا ہے۔ تو یہی رنگ استثنائی مثالوں سے قطع نظر بیشتر تخلیق کاروں کے رنگ طبع کو متاثر کرتا ہے۔ اگر تخلیقی عوامل میں تغیر و تبدل نہ ہونے سے اقدار کے مثبت یا منفی پہلو دیر تک برقرار رہیں تو کچھ سے پیدا ہونے والی ذہنی فضا بھی یکسوں کے برقرار رہتی ہے۔ اس بے بعض اوقات افراد کی مانند کچھ کا بھی ایک مخصوص مزاج بن جاتا ہے۔ گریس شوٹ نے اس ضمن میں ”فرنگی کچھ“ کی ترکیب استعمال کی ہے، اس کے بقول :

”بعض اوقات غلطی سے یہی۔ ساری تہذیب ہی فرنگی بن جاتی ہے۔ اور ایسی تہذیب مریضانہ حساسیت، تعزفیت، ملاک پسندی، حسد، جارحیت، نفرت اور حقارت وغیرہ کی بنا پر اپنے رسیانات پر قابو پانے میں اگر ناکام ثابت ہو تو وہ پھر اس راستہ پر آٹھکیں بند کیے گا مزین رہتی ہے، جو بالآخر اجتماعی خودکشی پر

منتج ہوتا ہے: ۱۔

ٹولمک نے بھی اس اجتماعی خودکشی کی کیفیت کے اظہار کے لیے اجتماعی اعصابی غفلت ("MASS PSYCHOSIS") کی ترکیب استعمال کی تھی اور ایسے ہی کچھ میں سانس لینے والوں کے بارے میں گریس ستورٹ نے لکھا تھا کہ وہ ہر وقت اس پارے میں چوکنے رہتے ہیں کہ کہیں کوئی ان سے سبقت نہ لے جائے۔ رنگبیسوں کا ایکسپرمینٹ ہے کہ ایک دوسرے کے کہنیاں اور کندھے مارتے، دھکیلتے، سازشیں کرتے اور پھل سے کام لے کر بہتر سے بہتر آئینہ کے بے لڑتے جھگڑتے رہتے ہیں: ۲۔

اگر اس نفسیاتی معیار کے لحاظ سے تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو قدیم یونان، ملکہ الزبتھ کا انگلستان، نازی جرمنی..... ان سب کے کچھ میں رنگبیس منامرکی تلاش تھی شکل نہ ہوگی اس ضمن میں کھنوی معاشرہ کو بھی رنگبیس کچھ کی جامع اور مکمل مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ وہ کیونکر سیاسی انحطاط کا زمانہ تھا۔ اس لیے رنگبیس کچھ کے بیشتر منفی پہلو ہی سامنے آئے۔ ولی کے اجڑنے پر صرف کھنوی خودکشی کا مرکز نہ گیا۔ اس لیے کھنوی دہ پار فن کاروں اور تخلیق کاروں کا ان وقت بھی تھا اس عہد کے عوام اور شعرا میں بھی خود کو دہلی سے متاثر رکھنے کی شعوری کاوش ملتی ہے دیرامن کی سادہ نگاری کو جب رجب علی بیگ نے محاوروں کے ہاتھ منہ توڑے ہیں: "کہا تو اس کی وجہ بھی اسی نفسیاتی رجحان میں تلاش کی جاسکتی ہے، غزل کے انداز عشق میں تبدیلی، معاشرہ بندی، واسوئخت، رینخت اور ان سب سے جنم لینے والی عریانی، فحاشی، سو قیامت پن اور ابتذال، اور پھر ان سب پر مستزاد رعایت نفسی سے لے کر شوکت نفسی تک تمام نفسی موٹگیوں

۱۔ "NARCISSUS" p.83

۲۔ IBID p.93

کو خصوصی اہمیت ہی نہ دینا بلکہ بعض صورتوں میں تو مقصودِ فن ہی قرار دے دینا الغرض اگر
 لکھنوی پلر کے نفسی مطالعہ سے اس میں رنگِ سبیت کی اہمیت متعین کرنے کے بعد لکھنوی کے
 دبستان کا جائزہ لیا جائے تو میرے خیال میں اس دبستان کے کئی پہلوؤں پر نئے زاویے
 سے روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔

لیکن یہ مختصر مضمون ایسے تفصیلی جائزہ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

ادب اور فحاشی

فحاشی کی خواب جوائی کی مانند بہت سی تبصیریں کی جا چکی ہیں۔ اس لیے کہ اپنی انفرادی حیثیت میں کوئی تحریر بھی فحش نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ سماجی تحریریات نہ ہی اور مرد و نواہی اور قانون تعزیرات کے تناظر میں دیکھنے پر ہی کسی تخلیق کو فحش قرار دیا جاتا ہے۔ اور پھر اس کے بعد احتساب کا مسئلہ سامنے آتا ہے، قطع نظر اس سے کہ احتساب سے ممکنہ فوائد حاصل ہوتے بھی ہیں یا اس فحش تحریر کی مزید تشہیر ہی ہوتی ہے، اس ضمن میں یہ امر بھی اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ سماجی تحریریات اور قانون تعزیرات کوئی قوانین فطرت نہیں کہ ناقابل شکست ہوں، بلکہ تغیر پذیر ہیں اور اسی لیے اضافی، جب کہ ادب پارہ تخلیق کی بنا پر دیگر تخلیقات کی مانند، انفرادیت ہی

کا حامل نہیں بلکہ زمان و مکان میں اپنا جداگانہ وجود بھی رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں ادبی یا فنی تخلیقات کے اصول معاشرہ، مذہب اور قانون ایسی ہی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ ان کے تابع نہیں بلکہ ان سے ماورا اور بے نیاز بھی ہیں۔ اس لیے تخلیق مطلق ہے۔ لہذا مطلق کی پرکھ کے لیے اضافی کامیاب بنانا غیر منطقی ہے اور اسی لیے گمراہ کن بھی !

اگر قدیم داستانوں، مشنویوں، ریختی اور بعض لکھنوی شعراء کے اشعار کا جائزہ لیا جائے تو ان میں سے ایسا مواد نکل آئے گا جو آج کے معیار کے لحاظ سے یقیناً فحش قرار دیا جاسکتا ہے۔ بلکہ اسی بنا پر پڑ باغ و بہار کے تو بعض حصے ہی حذف کر دے گئے تھے۔ چنانچہ جب ڈاکٹر فاربس نے ۱۸۶۰ء میں لندن سے باغ و بہار کا چوتھا ایڈیشن طبع کیا تو اس کے پیش لفظ میں یہ بھی لکھا :

”یہ واضح رہے کہ ریزمن کے اصل متن اور بعد ازاں اشاعت پذیر ہونے والے ایڈیشنوں میں کچھ ایسے قابل اعتراض حصے بھی تھے جو مشرقی قارئینوں میں عموماً پائے جاتے ہیں۔ انہیں میں نے کپٹن ڈبلیو۔ این۔ ریس ڈائریکٹ آف پبلک انٹرکشن اور پرنسپل کلکتہ یونیورسٹی کے ایمار پر یا تو حذف کر دیا یا قدرے مختلف الفاظ میں بیان کر دیا“

ڈاکٹر فاربس کے پیش لفظ میں اصل چٹھی کی نقل بھی درج ہے، جس میں باغ و بہار کے ضمن میں یہ لکھا ہے کہ آئندہ طباعتوں سے ایسے تمام حصے حذف کر دیں جو متین حضرات کے لیے باعث شرم اور طہار کے لیے محض الاخلاق بن سکتے ہیں“

آج بھی باغ و بہار نصاب میں ہے اور وہ محبوب الاخلاق حصے بھی موجود ہیں۔ مشنویوں ہی بدنام ہوا۔ ہمارے قدیم ادب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں اور

پھر ان پر مستزاد مولانا رومی کی بعض حکایات، ندرت ہی صائف کے بعض قصص، احادیث میں جماع اور غسل کے مسائل اور عورتوں کے بے مثالی تالیف "بہشتی زیور" کے بعض بیانات۔ کہاں تک گنواؤں نہرست طویل سے طویل تر ہوتی جائے گی۔ مثالیں پیش کرنے کی یوں جرأت نہیں کہ :

دور تا ہوں آسان سے بھلی نہ گھر پڑے :

ادب اور فحاشی کے باہمی رابطہ کے ضمن میں یہ اساسی حقیقت ملحوظ رہنی چاہیے۔ کرفش سے مراد جنس کا بیان ہے۔ جنس سماجی تحدیدات کے کانٹوں میں کھلا چھول ہے اس بے اخلاقی معائیر کے ساتھ ساتھ جنس اور پھر اس کے نتیجہ میں فحاشی کے بارے میں تصورات تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ہم جب اپنے ماحول کو دیکھتے ہیں تو مصنوعی شرم کا حجاز سمجھ میں نہیں آتا۔ اسلام نے چار شادیوں کی اجازت ہی نہیں دی بلکہ جنس کو زندگی کی اہم حقیقت سمجھتے ہوئے تہرہ کی ممانعت کی۔ اسی طرح قرآن مجید میں عورت کو مرد کی کیفیت قرار دیا گیا ہے۔ ذکہ تجرؤ پسند سینٹ پال کی طرح یہ اعلان

کیا : "I SAY TO THE UNMARRIED AND WIDOWS, IT IS GOOD,
FOR THEM TO ABIDE EVEN AS I; BUT IF THEY CAN NOT,
LET THEM MARRY FOR IT IS
BETTER TO MARRY THAN TO BURN."

ادب اور فحاشی کی بحث میں نامناسب اصطلاحات کی وجہ سے بھی بڑی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ انگریزی میں اس لحاظ سے زیادہ سہولت ہے۔ وہاں OBSCENITY ^{لے}

لے . OBSCENE کا لغوی مطلب وہ منظر جو شیخ پاہاکاری کے قدیر پیش نہ کیا جاسکے۔

اور PORNOGRAPHY دو اصطلاحات ہیں۔ یہ ادنیٰ ہی نہیں، بلکہ ان کی قانونی حیثیت بھی ہے۔ چنانچہ "پریس" پر سے امریکہ میں پابندی ختم کرنے والے جسٹس جان ایم دولز نے ۶ دسمبر ۱۹۸۳ء کو اپنے فیصلہ میں یہ بھی لکھا،

"عدالتوں نے OBSCENE کی یہ قانونی تعریف متعین کی ہے، جنسی نجاست

کی بیداری، جنسی لحاظ سے گندے خیالات اور پرشہوت جذبات کا بھڑکانا، اپنے فیصلہ کے ابتدائی حصہ میں جسٹس دولز نے یہ بھی تحریر کیا،

"کسی بھی کتاب کو OBSCENE قرار دیے جانے والے ہر مقدمہ میں اس

امریکائیوں کو کیا باعث تحریر PORNOGRAPHY ہی تھا،

یعنی تحریر کے ذریعے سے جنس کا استحصال؟"

مگر ہمارے ہاں ابھی تک باقاعدہ مفہوم کی حامل اصطلاحات نہیں، بس عریانی اور فحاشی ایسے غیر واضح مفہوم کے حامل الفاظ سے کام چلایا جاتا ہے۔ اور عریانی کو اگر

OBSCENE کا مترادف قرار دے بھی دیا جائے تو انگریزی اصطلاح کے درست

مفہوم کا ابلاغ پھر بھی نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں اگر OBSCENITY کے بے

"جنس نگاری" استعمال کی جائے۔ اور جنس کی تمہارتی مقاصد کے لیے بروئے کاری

یعنی PORNOGRAPHY کے لیے فحاشی، تو اس مسئلہ پر زیادہ قطعیت سے بات کی

جاسکتی ہے۔ اس صورت میں تحریر کی بناء پر بہتر ناقابل بیان بات کا بیان کرنا عریانی

قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہمارے ہاں کھلے بندوں بوسہ بازی میسج ہے۔ ادب پارہ میں

بوسہ بازی عریانی ہوگی (جب کہ مغربی ادب میں نہیں) ، منٹو کے افسانہ ٹھنڈا گوشت

میں جنس نگاری اور وہی دہلوی قسم کی کتابوں میں فحاشی؟

لے۔ "PORNOGRAPHY" کا لغوی مطلب قبحہ نگاری بنتا ہے۔

تخلیق کا زندگی کا تباہی ہے۔ اس لیے جب سماجی تحریکات انسانی سوچ کے نژاد ہوائیں بن کر پہرہ دے رہی ہوں تو تخلیقات سے چارہ سازی لازم ہو جاتی ہے۔ اور وہ کسی ماہر جراح کی مانند سماجی عوارض کے ان پکے ہوئے پھوڑوں پر قلم کے نشتر سے حملہ آور ہوتا ہے۔ جن کے تعفن اور زہرناکی سے سماج کی صحت مندی کو خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ کیونکہ سب سے زیادہ پابندیاں جنس ہی پر عائد ہیں۔ اور انسانی زندگی میں اس کا بالواسطہ اظہار بھی سب سے زیادہ ملتا ہے۔ اس لیے سماجی تطہیر کے لیے بعض اوقات جنس نگاری لازم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے منٹو اور ڈی۔ ایچ۔ لائسنس کی طرح بہت سے تخلیق کاروں کے لیے جنس نگاری سماجی احتجاج کا ایک ذریعہ بنی۔ نارمن ٹمر نے ایک مرتبہ اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ جنگ کو دیا ایسی صورت حال سے نفرت کے اظہار کے لیے "NAKED AND THE DEAD" میں "چورحرفی الفاظ" کی ضرورت تھی اور ناول میں ان سے کام چلایا گیا مگر آج ویت نام کی جنگ نے ملک میں پڑھ رو گئی اور ریوی کی جس فضا کو جنم دیا۔ اس کی شدت بیان کرنے کے لیے تو ب "چورحرفی لفظ" اور گالیاں بھی نا کافی ثابت ہو رہی ہیں۔ شاید اسی لیے وہاں کی نئی نسل اور پسینہ وغیرہ بطور احتجاج چھوڑا ہوں پر کپڑے اتار کر کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے تو بقول جنس دولز "اگر جوائنس ٹویس" کے لکھنے میں ایمانداری سے کام نہ لیتے ہوئے اظہار کے لیے یہ تکنیک ردِ دفع کرتا تو نفسیاتی لحاظ سے نتائج گمراہ کن ہوتے اور یوں وہ اپنے ہی طریق انصار کی عدم پیروی کا مرتکب قرار دیا جاتا، اس کا یہ طرز عمل فن کا راند نقطہ نگاہ سے ناقابلِ معافی ہوتا ؟

جب انفعالیت اور جنی پڑھ رو گئی اور یاسیت قومی سطح پر فروغ پا رہی ہیں اور نتیجہ میں فرد میں خارج سے فرار حاصل کر کے اپنی ذات میں پناہ گزینی کا رجحان بڑھ رہا ہو تو معاشرہ کے سمندر میں ذات ایک جزیرہ بن جاتی ہے۔ اس مریضانہ صورتِ حالات

کی شناخت کے لیے جنس سے دلچسپی اور جنس نگاری کو سب سے اہم علامت قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے تو ۱۹۳۰ء کے بعد سے سیاسی اور سماجی سطح پر احتجاج میں جنس اور جنس نگاری نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ چنانچہ انگارے سے لے کر منڈو تک اور پھر منڈو کے مقدمات سے لے کر اب تک معاشرہ نیچے ہی جا رہا ہے اور اسی لیے اب میں جنس کا سکہ چل رہا ہے۔

ان حالات میں تخلیق کار کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں رہتا کہ وہ داخلی خلل کا سفر لے کرتے ہوئے ذات کی بھول بھلیوں میں سے غمزہ گز زندگی کے اس عس کو اجاگر کرے۔ جسے تحریم اور مردہ فی نے گندگی قرار دے رکھا ہے۔ ایک نام نہاد مذہبی شخص کے لیے چار بیویوں کے باوجود بھی جنس گندگی ہو سکتی ہے۔ مگر ایک بالغ نظر اور باشعور تخلیق کار کے لیے نہیں! اور ان حالات میں تو جنس نگاری کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے، جب معاشرہ دور انتشار سے گزر رہا ہو اور قومی مقاصد اور قلمی نصب العین کے فقدان کی بنا پر فرد کو تذبذب اور عدم مضابہت کی بنا پر معاشرہ سے کٹ کر رہ جانے کا اندیشہ لاحق ہو۔ ان حالات میں جب کہ صراطِ مستقیم نہ ہو اور نگاہ بھی دھندلا چکی ہو تو تخلیق کار کی "KLIEDOSCOPIC VISION" کی بنا پر صرف جنس ہی آخری پناہ گاہ رہ جاتی ہے کہ حیاتِ انسانی میں صحت مندی کی ایک انتہا سے لے کر مریضانہ کمزوری کی دو سرئی اتہا تک صرف جنس ہی ایک ایسا واقعہ ہے جو "KLIEDOSCOPIC VISION" کے حامل تخلیق کار کے لیے تنوع کے لامحدود مناظر پیش کر سکتا ہے۔

ادب کے کسی بھی مسئلہ پر قارئین کو فراموش کر کے بحث نہیں کی جاسکتی۔ اس لیے عریانی، جنس نگاری یا فحاشی جہاں موضوع اور اسلوب کے مسائل ہیں۔ وہاں یہ قوانین کے بھی ہیں۔ کتاب لکھتے اور چھاپتے وقت تخلیق کار اور ناشر نے یہ نہیں غلے کیا ہوتا کہ

اسے کس مسودہ جہنی سطح اور طبقاتی حیثیت کے قادی خریدیں، جس طرح ریڈیو پیشین سے پیروگرام نشر کر دیا جاتا ہے، اور اسے سُسنے کے لیے اسی مخصوص فریکوئنسی کے مطابق ہی اپنے ریڈیو کو سیٹ کرنا ہوتا ہے، اسی طرح تخلیقات کا معاملہ ہے، کھینے والا، وقت، تخلیق، ذہنی کیفیات اور نفسی واردات کے جو ہفت خوں طے کرتا ہے، ان کا درست ابلاغ اسی صورت میں ہو سکتا ہے، جب قاری کا ذہن تصہبات، تحریقات اور ذہنی اور اسی قسم کے منفی عناصر سے پاک ہو کیونکہ تحمین ادب میں یہ منفی عناصر ہی سب سے بڑی رکاوٹ بنتے ہیں یہی نہیں بلکہ ان ہی کی بنا پر غلط بحث سے مسائل الجھتے ہیں، ادب کا مخاطب انسان ہوتا ہے نہ کہ کوئی عقیدہ، قاعدہ یا نظریہ !

جذباتی رنگا رنگی بنا پر جب کسی نظریہ یا جزو ایمان عقیدہ کی مخالفت نہ برداشت کرتے ہوتے اس کے خلاف آواز بلند کی جائے تو اسے سمجھا جاسکتا ہے، لیکن جنس کے خلاف صدائے احتجاج کی کھجک سمجھ میں نہیں آتی کہ یہ میا تباقی و توحید ہی نہیں بلکہ کسی حد تک انسانی جذبات کی اساس بھی ہے، کیا یہ محض تمدن کی مصنوعی شرم کی بنا پر ہے یا خاموشی کی سازش کے باعث ؟ تخلیق کار کو اس سے غرض نہیں، تخلیقات سماج میں انقلاب برپا کر سکتی ہیں، لیکن اس کے باوجود بھی ان کا سماجی ہونا ضروری نہیں، اسی طرح جنس نگاری معاشرہ میں پھیل پیدا کر سکتی ہے، اور اندازِ نظر بھی تبدیل کر سکتی ہے، لیکن اس کا معاشرتی توازن کے تابع ہونا ضروری نہیں، اور اسی سے جنس نگاری کے خلاف سماجی احتجاج کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ تمدنی بہادری میں پناہ ہوا فرد خود کو ننگا محسوس کرتا ہے جو کجروی شائستگی نے چھپا رکھی تھی، ادب میں برسرِ عام اس کا ڈھنڈا وراپٹت ویا گیا،

متوسط طبقہ سے مراد ایک خاص حد تک آہنی رکھنے والے لوگ نہیں، بلکہ متوسط طبقہ سے مراد مخصوص ذہنیت کے حامل افراد ہیں، یعنی وہ لوگ جو کوہو کے پیل پھلنی زندگی کے معمولات میں نباتات سے مماثل معلوم ہوتے ہیں، اس لیے یہ ہراس ٹھے، حالات و قیوم

یا نظریہ کے مخالف ہوتے ہیں جو کسی دیکسی طرح کی تہذیبی پرستی ہو سکتا ہے۔ اسی اندازِ نظر سے جو ایک خاص طرح کی انفعالیات، جنہایتی ہے اس کا رنگ چوکھا نسبتاً کم آمدنی کی بنیاد پر۔ عدم تحفظ کے احساس سے ہوتا ہے۔ ان کی منزلِ زندگی میں ایسا مقام حاصل کرنا ہے جو ان میں احساسِ تحفظ پیدا کر سکے تاکہ موجودہ حیثیت سے لڑ چک کر نچلے طبقہ میں جا کرنے کا خدشہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مٹ جائے۔ اسی لیے اقدار، ضوابط، تحریمات وغیرہ ان کے لیے اتنی پابندیاں نہیں، جتنی معاشرہ میں اپنی حیثیت مستحکم کرنے کے ذرائع اور جنس سمیت کسی بھی ایسی بات کے تذکرہ سے زندگی کے ان سہاروں کو متزلزل محسوس کرتے ہیں تو اخلاق اور شائستگی کے نام پر وہ ان کے خلاف صفِ آراء ہو جاتے ہیں لیکن نتیجہ؟

انسانی فطرت کا یہ خاص وصف ہے کہ۔ پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے۔ کے مصداق جنس اور اس کے صحت مندانہ انہما پر عائد کردہ پابندیاں بالواسطہ انہما پر یا تسکین کے ذرائع بھی مسدود نہیں کر سکیں۔ فرانس، اٹلی اور سپین وغیرہ کے مقابل میں قدیم انگلستان میں تحریمات وغیرہ کی بنیاد پر بظاہر تو جنسی شرم کا راج تھا۔ لیکن حقیقت یہ تھی کہ گلی کو چھ طوائفوں سے اٹھ پڑے تھے۔ اور آبادی کا اکثر حصہ آتشک میں مبتلا تھا۔ بلکہ ٹوی۔ ایچ لارنس کے خیال میں تو جنس کا خوف آتشک ہی کا پیدا کردہ ہے۔ وکٹورین انگلستان متوسط طبقہ کی اخلاقیات کے لیے اب ایک مثال کی حیثیت اختیار کر چکا ہے، لیکن ان "EMINENT VICTORIANS" کی نجی زندگی کچھ اور ہی تھی۔ اس ضمن میں جیمز گرام مرے کا نظریہ بھی قابلِ غور ہے۔ اس کے بقول آج ہم جنسی تناؤ، بکدوی اور تحتِ اشہور میں احساسِ گناہ کے باہمی روابط کو خوب سمجھتے ہیں مگر وکٹورین علی سطح پر اس سے آگاہ نہ تھے۔ لیکن ان روابط کا انہما ان کے پسندیدہ فحش ادب سے ہو

ہاتا ہے، جس کی نمایاں خصوصیت گہروی اور آقا پرستہی تھی : ۱۔

اسی طرح بہت سے مشہور اور ثقافتیوں نے اپنے تناؤ کو بگاڑنے کے لیے بہت کچھ نگہ ڈالا۔ اس سلسلہ میں مارک ٹوئن، سوفٹ، ہارن اور سون برن وغیرہ صرف چند ہی نام ہیں۔ ہمارے یہاں بھی "الہیات" کے نام سے بڑے بڑے شعراء سے منسوب فحش اشعار نجی مضمونوں میں منائے جاتے ہیں۔ جب کہ عصمت چغتائی نے توجوش کا نام بھی لے ڈالا۔ یہ سب مصنوعی شرم کے بادے کو سرکا کر قد انسانوں کی طرح کھل کر سانس لینے کی نجی کوششیں قرار دی جاسکتی ہیں۔ جو فرے گوڈز نے اس وقوعہ کا اجتماعی سطح پر جائزہ دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ فحاشی اور مصنوعی شرم کا جام و مینا ایسا آئینہ سوس ہوتا ہے کیونکہ جس زمانہ میں مصنوعی شرم کا پتلا زیادہ چرچا ہوتا ہے۔ فحاشی میں اتنی ہی مقبولیت نظر آتی ہے۔ جنس نگاری کسی خاص واقعہ کا بیان ہے جب کہ مصنوعی شرم موضوعات ایسی جنس پر پابندی عائد کرنا ہے۔ تجربہ کا برملا اظہار موضوعات میں شامل ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے بارے میں حقیقت سے قریب تر تصورات کی اساس پر ایک جہان خیال کی تشکیل کی جاتی ہے۔ جس کی سب سے بڑی خصوصیت احساس جرم پر مبنی لذت یا لذت پر مبنی احساس جرم ہوتا ہے۔ چنانچہ جن افراد میں تصورات کی قوت کمزور ہو یا جن کی جنسی قوت ناقابل تسکین ہوتی ہے، وہی فحش کے سب سے بڑے قدردان ثابت ہوتے ہیں : ۲۔

احتجاج کا اعتبار سے گہرا تعلق ہے اور اعتبار کیونکہ قانونی فعل ہے اس لیے جنس نگاری کی قانونی حیثیت کی تنہیم لازم ہو جاتی ہے۔

اس ضمن میں ہندوستان کے سپریم کورٹ کے فیصلہ کی ایک مثال پیش کی جاتی ہے۔
 نئی دہلی میں انڈین سپریم کورٹ کے جسٹس مسٹر ہدایت اللہ نے ڈی۔ ایچ لارنس کے ناول
 "لینڈی چیئر لینڈ" پر ہندوستان میں پابندی برقرار رکھتے ہوئے اس امر پر بطور خاص
 زور دیا کہ غیر اخلاقی اثرات قبول کر لینے کی صلاحیت رکھنے والے وہ افراد جن کی دسترس
 میں یہ کتاب آ سکتی تھی۔ یہ خرابی اور محذب الاخلاق کا باعث بن سکتی ہے۔"

جسٹس ہدایت اللہ نے لارنس کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا :
 "وہ ایک جہات مند ادیب تھا، لیکن نفرت کی پیداوار ہونے کی بنا پر اس
 کے جوش نے انہار کے لیے غلط مراکز کا انتخاب کیا، جس کے نتیجے میں عام لوگوں
 کے لیے اس کا یہ ناول کچھ ضرورت سے زیادہ ہی "PHALLIC" ہو گیا۔"
 انہوں نے اس خیال کا اظہار بھی کیا کہ جہاں تک لارنس کی جنس نگاری کا
 تعلق ہے تو اس کتاب کے حذف شدہ حصوں کے جہاں گناہ عام کتاب
 کے سیاق و سباق میں رکھ کر مطالعہ کرنے سے ہندوستان میں مروجہ اخلاق
 مسائیر کی تکذیب ہوتی ہے۔

اٹھارویں صدی میں ۱۷۲۷ء تک انگلستان میں جنس نگاری ایسا ناپاک فعل

مذہبی عدالت کے دائرہ اختیار میں رہا۔ ۱۸۵۷ء میں پہلی مرتبہ "OBSCENE

"PUBLICATION ACT" پاس کیا گیا، جس میں اس کی حدود وغیرہ متعین کی گئیں یہ قانون

۱۹۵۹ء تک مروج رہا۔ اسی سال ایک نیا قانون بنا گیا۔

انگریزی قانون کی پیروی میں امریکہ میں ۱۷۲۷ء میں اسے تعزیریاتی مجرم قرار دیا گیا

امریکی آئین کی پہلی اور چودھویں ترامیم تھری و تھری اور نشر و اشاعت کی آزادی کی ضمانت
 ہیں۔ لیکن اس کے باوجود فحاشی کے الزام میں کتابیں، رسالے اور فلمیں ضبط ہوتی رہتی
 تھیں۔ تعزیریاتی قوانین تو تھے لیکن ان کے کسی معیار کی تشکیل نہ ہو سکی۔ علاوہ ازیں

ہر اسٹیٹ کے اپنے اپنے قوانین بھی تھے۔ یوں وضاحت، قطعیت اور ایک معیار کے فقدان کی بنا پر ایک کتاب ایک اسٹیٹ میں تو ضبط ہو جاتی جب کہ دوسری میں کھلے بندوں بکتی رہتی۔

انگلستان میں REGINA VS. HICKLIN کے مقدمہ میں فیصلہ صادر کرتے وقت ۱۸۶۸ء میں تاثر پذیر بلانے پر مادیاب پارہ کے جدا گانہ حصوں کے جنسی اثرات کو فحش کا معیار قرار دیا گیا۔ بعد ازاں بالعموم اسی مثال کے پیش نظر فیصلے ہوتے رہے لیکن اس معیار میں بھی کوئی قطعیت نہ تھی۔ کیونکہ چند لفظ بھی مجرم بنا سکتے تھے۔ اسی طرح ”تاثر پذیر طبع“ کی بنا پر بچے اور بوڑھے، بالغ اور نابالغ کا امتیاز بھی نہیں رہ سکتا تھا۔ یہ خدای امریکہ کے مشہور مقدمہ ROOTH VS. U.S. کے فیصلہ سے دور ہوئی۔ امریکی عدالت عالیہ نے (اب سابق) چیف جسٹس ارل وارن کی سرکردگی میں، ۱۹۵۷ء میں ان تین نکات پر مشتمل معیار قائم کیا:

- ۱۔ مواد کی کسی طرح کی بھی سماجی اہمیت نہ ہو۔
- ۲۔ معاشرہ کے عام معیار کو مد نظر رکھتے ہوئے مواد کی ہمیشہ مجموعی تمام کش کا باعث محض جنسی لذت نیست ہی بنتی ہو۔
- ۳۔ مواد کی ترتیب اور پیش کش میں عام معاشرتی آزادی سے پیدا ہونے والی حدود کی بھی خلاف ورزی کی گئی ہو۔

عدالت عالیہ کے دو اور جوب جسٹس بلیک اور جسٹس ڈوگلز کے خیال میں خاص فحاشی HARD CORE PORNOGRAPHY کی پہچان کا سب سے بڑا معیار کسی تحریر میں غیر شہوانی مناظر میں وقفہ پیدا کیے بغیر شہوت خیز مناظر کا تسلسل سے بیان کرنا ہے۔۔۔۔۔ جسٹس ارل وارن کے خیال میں کسی مسئلہ کو ہی معیار کی عدم موجودگی کی بنا پر کسی مواد کو فحش قرار دے کر اس پر پابندی عائد کرنے کے لیے مقامی معیار

کو بھی ٹوٹا رکھنا چاہیے۔ جب کہ جنس بلیک کے خیال میں احتساب سراسر تفریباتی ہے، ان کے خیال میں اس مقصد کے لیے حکومت کو فن کارانہ اظہار اور واضح عریانی میں امتیاز کرنا چاہیے۔ مثلاً سرعام تنگی ہو جانا قابلِ مواخذہ مجرم ہو۔ لیکن ادب کو ہر حالت میں اس سے ماورا ہونا چاہیے۔ اس لیے جنس نگاری کو آئینی تحفظ حاصل ہونا چاہیے چنانچہ ۸۰ سالہ جنس بلیک کے بقول جنس زندگی کی حقیقت ہے اور میں یہ کچھنے سے قاصر ہوں کہ یہ عدالت جنس کے بارے میں تحریر، تقریر پر جس طور سے احتساب عائد کر رہی ہے یہ کیسے برقرار رہ سکتا ہے بلکہ اس کے لیے تو ہمارے معاشرہ کو آج کے مقابلہ میں مزید خطرات سے دوچار ہونا پڑے گا۔ اسی طرح جسٹس اسٹوارٹ کے خیال میں احتساب معاشرہ کی خود اعتمادی کے فقدان کا عہداز ہوتا ہے۔ آئین نے نقد اور غیر نقد تحریر اور شائستگی اور ابتذال دونوں ہی کو تحفظ دے رکھا ہے۔ وہ کتاب جو میرے لیے بے سود ہے۔ میرے پڑوسی کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ہمارے آئین کے تحت جس آزاد معاشرہ نے جنم لیا ہے، اس میں ہر فرد کو آزادانہ انتخاب کی اجازت ہونی چاہیے۔

فٹش کے تین میں اب ایک اور عنصر نے بھی اہمیت اختیار کر لی ہے اور وہ ہے طریق تقسیم اور پہنسی؛ چنانچہ مارچ ۱۹۶۶ء میں امریکی عدالت عالیہ نے ۳۴۴ مطبوعات و جرائد کو ضبط کرتے ہوئے ان کے ناشرین کی سزائیں اس بنیاد پر بحال رکھیں کہ بقول جنس ولیم جے برنین تین مطبوعات کا مواد اتنا تحریک خیز نہیں جتنا کہ اشتہارات کا گھنگھرائے والا انداز؛ چنانچہ عدالت کے فیصلہ کی رو سے جب فروخت کنندہ کا اساسی مقصد ہی مطبوعات کے شہوانی پہلوؤں کو ابھارنا ہو تو یہ امر مواد کے فٹش قرار دیے جانے میں بنیادی اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔

آخر میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا احتساب سے کوئی فائدہ بھی ہو سکتا ہے کہ محض چوری کے گزروالی بات بن جاتی ہے۔ برطانیہ میں ۱۹۳۷ء میں شاہی مکتبہ —

LORD CHAMBERLAIN کا عہدہ وزیر اعظم دابرت وال پول کے زمانہ میں قائم کیا

گیا اور اس وقت سے لے کر جولائی ۱۹۶۸ء میں اس کے ختم کر دیے جانے تک لارڈ

چمبرلین ہر ڈرامہ میں سے کانسٹ پچانت یا پابندی کا اختیار رکھتا تھا۔ ماضی میں GHOSTS

(لہسن) MRS. WARREN'S PROFESSION (ہرنا رڈشا) "SIX CHARACTERS

"A VIEW FROM THE (پیرا آندیلو) IN SEARCH OF AN AUTHOR"

"BRIDGE" (آر قمر طر) اور "CATON A HOT TIN ROOF"

و ٹینیسی ویز، ایسے شاہکار ڈراموں پر بھی پابندی عائد کی گئی۔ اس سے احتساب کے ادبی فوائد کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

سوئڈن اور ڈنمارک ادب اور فن کے مضمون میں بہت آزاد و خیال ممالک ہیں سے

کھے جاتے ہیں۔ چنانچہ جون ۱۹۶۸ء میں ۱۱۷۶ اراکین پر مشتمل ڈنمارک کی پارلیمنٹ نے

۱۳ کے مقابلہ میں ۱۵۹ سے ادب میں نمائش کی قانونی اور تعزیریاتی حیثیت ختم کر دی تو

نتیجہ عریانی اور نمائش کے سیلاب کی صورت میں نکلا، بلکہ "ٹائم" ۲۶ جنوری ۱۹۶۸ء کے

جائزہ کے مطابق نمائش کتابوں کی فروخت میں ۵ فیصد کمی ہو گئی۔ قانون کے نفاذ سے چھ

ماہ قبل ایک نئی نمائش کتاب کے ۲۰ اور ۲۵ ہزار کے درمیان نئے فروخت ہو سکتے تھے۔

لیکن قانون کے نفاذ کے بعد ان کی اشاعت اور فروخت نصف بھی نہ رہی۔ اسکے ساتھ

ہی جب جرائم کا تعاقب کیا جائے لیا گیا تو جنسی جرائم، غیر قانونی عمل، ہم جنسیت، جنسی امراض

حتیٰ کہ شادیوں کی تعداد کسی میں بھی کوئی اضافہ نہ پایا گیا۔

.... کیا تلسی سے ٹورنے والے ہمارے یاران اتنے بھی محکمہ داں نہیں بن سکتے؟

ادب اور ابلاغ

ابلاغ کا مسئلہ اسلوب ہی کا نہیں، تخلیق کار کی شخصیت کا بھی ہے۔ اس لیے جب تک تخلیق کار کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے عناصر کا محاکمہ نہ کیا جائے، ابلاغ کے عمل کی تقسیم مشکل ہے۔

کسی بھی تخلیق کار کے ذہنی رجحانات، مخصوص نفسی میلانات اور عرگیت سے ہنم پینے والی انفرادیت کی تشکیل بننا ہر تو خود زو "معلوم ہوتی ہے اور اپنے دائرہ عمل میں "خود دیکر" لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان سب کی تشکیل میں تخلیق کار کے مخصوص معاشرتی حالات کے علاوہ بقول ایڈلر،

”جسمانی ساخت اور مخصوص خامیاں بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں“۔ نیز فرانتس کے بموجب اس کی جنسی توانائی (لیبڈو) اس سے وابستہ دباؤ کا عمل اور ان سب پر حاوی لاشعوری محرکات جبکہ ٹرونگ کے خیال میں اجتماعی لاشعور کے زیر اثر نسلی اور توارثی میلانات نفس بھی اساسی کردار ادا کرتے ملتے ہیں؟

انسانی ذہن کی تشکیل و ارتقاء کے سلسلے میں جدید نفسیات اور دیگر علوم (جن میں سرفہرست ہے علم الانسان) نے جو نئے نئے انکشافات کیے ہیں، اگر ان کی روشنی میں ادنیٰ مسائل کا جائزہ لیا جائے، تو ہماری ادبی تنقید میں یقیناً نئے آفاق سے وسعت پیدا کی جاسکتی ہے۔ ہر چند کہ آج وہ ہمیں کچھ نہیں پہنچنے پہنچے کی مانند معلوم ہوتی ہے، جو اپنے زور میں محسوس جانے کے باوجود بھی اسی مقام پر قائم رہتا ہے

فرانز۔ ایڈلر۔ ٹرونگ نفسیات میں تین جدا جدا نوعیت کے مکتبہ ہائے فکر کے بانی سمجھے جاتے ہیں۔ اور تینوں نے ہی انسانی شخصیت کی پیچیدہ خمیں کو اپنے اپنے مخصوص انداز فکر سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ایڈلر کے نقطہ نظر کی رُو سے عضوی خامیاں جس احساس کمتری کو جنم دیتی ہیں، اس کی بناء پر فرد کی ذات میں ایک طرح کا خلا پیدا ہو جاتا ہے۔ جسے پُر کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ کیفیت نمایاں ہوتی ہے کہ دوسروں سے ممتاز ہونے کے لیے اپنی ذات میں کوئی خصوصیت پیدا کی جائے۔ یہ کوشش جہاں تکمیل ذات کے لیے کارآمد ثابت ہوتی ہے، وہاں اس کوشش کا اہل عام زندگی میں ایک طرح کا تناسب و توازن پیدا کرنے کا موجب بھی بنتا ہے۔ یہ نہ ہو تو احساس کمتری (یعنی خاصی و دلہل بن جاتا ہے جس کا نتیجہ زیادہ شدید اور مریضانہ صورتوں میں اعصابی حمل اور ذہنی عوارض کے فروغ کا باعث بن جاتا ہے۔ ایڈلر اس خیال کا حامی ہے کہ بنیادی طور سے تخلیق کار اسی احساس کے پروردہ ہوتے ہیں۔

فرائڈ کی طرف رجوع کریں تو انسانی شخصیت کی تنظیم کے لیے ایک میاں ہی راویہ مہیا

سمیا جاتا ہے اور وہ ہے ۔

”پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے“

معاشرتی تحریکات (TABCOOS) مذہبی پابندیوں اور محکی قوانین کے سامنے بے بس انسان اپنے جنسی رجحانات کو دبانے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ عالم مجبوری ہے اور اسی لیے جب تک اس پہلی ہونی جنسیت کی خاطر خواہ آسودگی نہیں ہو جاتی، نا آسودہ خواہشات لاشعور کے جھل میں پناہ گزین ہوتی رہتی ہیں۔ جہاں سے یہ موقع پا کر خواہوں کی علامات یا کمرہاری عرصہ کی صورت میں آسودگی پاتی ہیں۔ بعض اوقات یہ ارتعاع پذیر ہو کر ادب اور نون لطیفہ کی تخلیقات میں جوت پیدا کرتی ہیں۔ یہ مثال چراغ کی ہے محو کشف ہے گمروشنی کا منبع بن جاتا ہے۔ وہ جنسی توانائی جو اپنی اصل صورت میں بالکل ہیما نہ ہوتی ہے۔ اور بے رنگ ہو تو معاشرہ کے لیے خطرہ کا سرخ نشان بھی بن سکتی ہے۔ جب انہماک کے لیے صحت مند راستے پالیتے۔ تو ارتعاعی مراحل طے کر کے تابندہ فن پارہ بن جاتی ہے۔ یہاں ذہن کے نہیں خانوں میں روپوش بیڑیس فن کار کو ان دیکھی رفعتوں سے روشناس کرا دیتی ہے۔

ٹرونگ نے قرآن کے نظریۂ لاشعور میں مزید اضافہ کرتے ہوئے اس کے دو حصے کر دیے۔ ایک تو انفرادی لاشعور اور دوسرا اجتماعی یا نسل لاشعور اس نے قدیم ماسطیر لوک گیتوں، موابوں، وحشی، معاشرہ کے مطالعہ اور قدیم مذہبی قصص کے تقابلی مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ افراد کے بعض نفسی میلانات اور نسلی تمصبات یا مخصوص رجحانات کی تشکیل محض اتفاقی نہیں بلکہ یہ بھی ایک اثاثہ ہے جو ہم اپنے تعلیم ترین آباء سے وراثتاً پاتے ہیں اس نے لاشعور اور تخلیق کے عمل کے بارے میں ایک موقع پر یوں انہماک خیال کیا ہے :-

”ہر تخلیق کار اس حقیقت سے آگاہ ہو گا کہ تخلیقی تصور از خود ہی ذہن پر عادی

ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ لاشعور محض رجعی تو عمل نہیں، بلکہ یہ آزاد اور خود مختار تخلیق کار کردگی ہے۔ اس کے تجربات کی دنیا بظاہر نوعیت یکتا ہے۔ اس کا میاں حقیقت بھی انفرادی ہے اور اس کے پارے میں صرف انتخابی کہا جاسکتا ہے کہ ہم اس پر اثر انداز ہوتے ہیں، اور یہ ہم پر ملے

شخصیت کی تفہیم کے لیے ان تین اہم نفسیاتی نظریات کے ساتھ ساتھ اگر ادب پر مجموعی لحاظ سے نگاہ ڈالی جائے تو عبوری ادوار سے قطع نظر ادب میں بالعموم عمل اور رد عمل کی سی کیفیت ملتی ہے گو کہ اردو ادب کی عمر اتنی زیادہ نہیں، نیز اس میں سرسید تحریک اور ترقی پسند ادب کے علاوہ نہ تو کوئی باقاعدہ دبستان ملتا ہے اور نہ ہی کوئی باضابطہ قسم کی ادبی تحریک۔ تاہم جب قلی قطب شاہ سے لے کر جدید دور تک کے ادب کا گہری نظر سے تجزیہ کیا جائے تو اس کا ارتقا رخط مستقیم کی صورت میں نظر نہیں آئے گا۔ بلکہ کسی گراف کی مانند اس میں مد و جزر کی کیفیت ملے گی یہی دراصل رد عمل کا انداز ہے۔

شخصیت کی تفہیم اور ادب پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد اب آئیے ابلاغ کے مسئلے کی طرف تخلیق کار کے لیے زندگی اس کا ماحول اور ہر روز کے وقوعات ایک طرح سے خام مواد مہیا کرتے ہیں۔ اور ہر تخلیق کار بقدر بہت ادست، اپنی کاوشوں میں اس سے کام لیتا رہتا ہے۔ کسی ایک واقعہ، حادثہ یا مشاہدہ سے وہ بہت زیادہ متاثر ہو کر اسے موضوع بنا سکتا ہے۔

یہ امر واضح رہے کہ ہر نوع کے تہجیات یا مشاہدات اسے مائل تخلیق نہیں کر

سکتے۔ وہ کسی چیز سے متاثر ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی، اسی طرح تمام تخلیق کاروں کا ایک ہی وقت میں ایک ہی چیز سے متاثر ہونا بھی ضروری نہیں۔ کیونکہ بے شمار تہذیبات میں رد و قبول کے ذہنی عمل کی بنا پر بعض کو مسترد کرتے ہوئے کچھ کو قبول کر لینا، فنی شعور اور اندازِ نظر سے ہوتا ہے۔ اندازِ نظر کی اساسی اہمیت ہے، جسے نرا دینے لگا، نقطہ نظر، تنقیدی بصیرت اور نظریہ حیات ایسی اصطلاحات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان ہی کی بنیاد پر تخلیق کاروں میں اچھے اور برے کا امتیاز کرتے ہوئے ان کی انفرادیت کا تعین ہوتا ہے۔ رد و قبول اندازِ نظر سے پیدا ہوتا ہے اور اندازِ نظر کی اساس تخلیق کار کی شخصیت پر استوار ہوتی ہے۔

ابلاغ کو خاکوں کی مدد سے یوں سمجھا جاسکتا ہے بلکہ

(ا) مشاہدات اور دیگر تہذیبات



(ب)

(رد و قبول کے بعد تخلیق کار کے ذہن میں خاکہ تخلیق)



(ج)

(تخلیق)



(د)

(قاری کے ذہن میں ابلاغ کے بعد تخلیق)

(ا) — تخلیق کار کے لیے تجربات، مشاہدات اور توقعات منتشر صورت میں سامان پہنچ تو مہیا کرتے رہتے ہیں، مگر وہ ان کو ظاہری اہمیت (FACE VALUE) پر ہر تخلیقی شعور کے لیے مہینر بننے نہیں دیتا۔

(ب) رد و قبول کے بعد وہ اپنے ذہن میں اپنی تخلیق کا ایک خاکہ مرتب کرتے ہوئے اس میں بوقلمونی پیدا کرنے کی سعی کرتا ہے، اس ضمن میں یہ امواج سبکداری کو خواہ تخلیق کتنی ہی سپاٹ اور بے جان کیوں نہ معلوم ہو، لیکن تخلیق کار کے لیے رد و قبول کے ذہنی عمل کی بنا پر اس کی حیثیت ایک "MOZAIC" ایسی ہوگی، تخلیقی عمل کے بعد ابلاغ کی منزل آتی ہے۔

(ج) تخلیق کار نے جذبات اور احساسات کو جس شدت سے محسوس کیا وہ کوشش کے باوجود بھی تکنیکی قیود کو ملحوظ رکھتے ہوئے الفاظ کے بہادے میں ان کے

کامل ابلاغ پر قادر نہیں۔ اس لئے وہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرتے ہوئے فن پارے کو زیادہ موثر بنانے کی خاطر درمیان سے کچھ کڑیاں حذف کرتا جاتا ہے۔ اظہار کے نامکمل ابلاغ کو بڑے سے بڑے تخلیق کار نے بھی محسوس کیا۔ غالب کا یہ کہنا بقدر شوق نہیں غلو، گنگنائے غزل“ اسی کا عکاس ہے۔ بخود اقبال نے بھی اس کا اعتراف کرتے ہوئے ایک خط میں (غالب) رشید احمد صدیقی کو لکھا تھا کہ بعض اوقات احساسات کی فراکت اور جذبات کی لطافت الفاظ کی متحمل نہیں ہو سکتی اور یوں ایک ایسا اشارہ کر دیا جاتا ہے کہ قاری اس ذہنی فضا تک پہنچ سکے۔

(د) اگر قاری اپنی ذہانت سے تخلیق کی تہہ تک پہنچ کر اس کی روح کو پالے تو ابلاغ مکمل ہوگا۔ اور اظہار کی سوخویوں کے باوجود بھی ابلاغ نہ ہو تو تخلیق کار کا مقصد فوت ہو گیا۔

اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ ادیب کے ماحول میں مشاہدات اور تجربات بکھرے بکھرے ہوتے ہیں۔ اگر وہ ایک طرف اپنی مخصوص نفسیات کے باعث بعض جنسی رجحانات اور مخصوص جذباتی میلانات کا حامل ہوتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنے ماحول کا حصہ اور معاشرہ کی اکائی بھی ہے، اور معاشرہ بھی مختلف طبقات میں بنا ہے۔ اس لیے ادیب بھی کسی ایک خانہ سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی اس کا مجلسی مقام بھی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ زندگی میں عینی تصورات کے زیر اثر یا تو برتر وجود کے لیے کوشاں رہتا ورنہ مادی وسائل کے پیچھے پیچھے ہوتا ہے۔ کبھی ماحول سے مغایرت کرنے پر مجبور ہوتا ہے، تو کبھی وہ اس سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے۔ یہ تمام عوامل مل جل کر اس کی شخصیت بناتے اور مخصوص اندازِ نظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان فرض مشاہدات، تجربات اور نفسی تہیّات میں رد و قبول کے بعد ان کا ابلاغ ہی ادب میں اپنی انفرادیت کو منظرِ عام

پہلاتا ہے۔

ادب کی تخلیق میں کاغذ اور قلم کا ملاپ بھی کچھ نفسیاتی معانی رکھتا ہے اور تخلیق کار کے ہاتھوں کی جنبش اور قلم پر اس کی انگلیوں کی گرفت بھی اپنے اندر ایک مفہوم رکھتی ہے۔ وہ اس لیے کہ ہاتھ کی یہ جنبش محض میکا کی نہیں ہوتی، اسی لیے نفسیاتی لحاظ سے ہم اس کا جائزہ لیغیر پر بھی مجبور ہیں۔ صریحاً منہ نواسے سروش ہو یا نہ ہو، لیکن اتنا یقینی ہے کہ گردش قلم کے لمحات میں اجتماعی لاشعور کے اثرات سے بے کھلیق کار کی اپنی دہائی ہوئی جنسی خواہشات تک بھی کار فرمائی کے لیے اس چور دروازے کے مشاغل ہوتے ہیں۔ لاشعوری محرکات اور شعوری احساس کی یوں ہم آہنگی ہوتی ہے کہ یہ سب مل کر ایک مرکز پر مرکوز ہو جاتے ہیں۔ تب تخلیق کار کی تمام شخصیت نوک قلم سے روشنائی کی صورت میں متنوع انداز سے کاغذ پر جلوہ گر ہوتی ہے اور اسی سے انفرادیت اجاگر ہوتی ہے۔

مطالعہ بلاغ میں شخصیت اور انداز نظر کی تشکیل کرنے والے عوامل اسی بنا پر اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ یہ بھی دراصل رد و قبول کی صورت میں تجربات و مشاہدات کی کثرت میں وحدت پیدا کرتے ہیں۔ ہر ادیب کی انفرادیت ابلاغ کے لیے اپنا نئے نئے مخصوص سانچوں سے ہی جھلکتی ہے۔

جب تخلیق کار زندگی سے حاصل کردہ خام مواد کو اپنے ذہن میں رد و قبول کے بعد ایک خاص ترتیب دے دیتا ہے تو پھر اس کی پیش کش کا مرحلہ آتا ہے۔ افسانہ اور ان سے وابستہ متنوع اور بعض اوقات متضاد معانی و مفہام کی جہات کی بات ہوتی ہے۔ علامہ درموز کے پیرچ مراحل طے ہوتے ہیں۔ ان فرض تخلیق کار کے سامنے اسلوب اور اس سے وابستہ متعدد لسانی اور فنی نشیب و فراز ہوتے ہیں۔

ابلاغ کے سلسلے میں زبان کو بالعموم سب سے بڑی رکاوٹ سمجھا جاتا ہے وہ اس لیے کہ جہاں زبان اظہار میں مدد ہوتی ہے، وہاں تواضع کی پابندیوں کی بنا پر باعث رکاوٹ بھی ہوتی ہے۔ پھر ادب اور زبان کی بڑھتی ہوئی عمر کے ساتھ ساتھ جہاں اظہار کے سانچوں میں قطعیت پیدا ہوتی ہے۔ اور ذخیرۃ الفاظ میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ وہاں اذعانیت کی وجہ سے نئے خیالات اور نئے طرز احساس کے اظہار میں وقت بھی محسوس کی جاتی ہے۔ مگر عظیم تخلیقی صلاحیتیں اپنی توانائی سے قدیم اور بعض اوقات مردہ سانچوں اور الفاظ میں بھی نئی روح پھونک دیتی ہیں۔ بقول ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ،

”عظیم شاعر وہ ہے جو اپنی زبان سے زیادہ سے زیادہ کام لیتا ہے

بکہ یہی معنی میں عظیم شاعر تو اپنی زبان کو بھی عظیم بنا دیتا ہے؛ لہ

اس کے ساتھ ہی بورس پاسترناک کا یہ بیان بھی قابل غور ہے،

پیغام کی گراں باری کے شدید اور دھچک پر حاوی ہو جانے والے

احساس سے بھی غیر معمولی دریافت عمل میں لائی جاتی ہے۔ تمنا کہ اپنی

شدت احساس سے چرانی زبان کو یوں بروئے کار لاتا ہے کہ اس پرانی

زبان کی بھی قلب ماہیت ہو جاتی ہے؛ لہ

اگر وئی، میر، مؤمن، خاکب، حسرت اور اقبال وغیرہ کا مطالعہ کریں تو ان

آراء کی صداقت عیاں ہو جاتی ہے۔

مجموعی لحاظ سے ہر فیصرا یہ کہرومی نے ابلاغ کے مسئلے پر بڑے متوازن انداز

لے "NOTES TOWARDS THE DEFINITION OF

CULTURE" p.111-12

لے "THE PASTERNAK AFFAIR " p.38

سے روشنی ڈالی ہے۔ ان کے بقول :

”اپنے تخیل کو قاری کے ذہن و شعور میں منتقل کرنے کا نام ہی ابلاغ ہے۔ اس مقصد کے لیے تخیل کو الفاظ کا روپ دے کر قاری کے ذہن میں برسرِ عمل لانا ہی کافی نہیں، بلکہ الفاظ کی قوت و اثر سے قاری کے تخیل کو بھی اپنے تعریف میں لانا ضروری ہے۔ یہ اس لیے تاکہ قاری خود مصنف کا تجربہ تا حد امکان ایک دوسرے سے مماثلت اختیار کرے اسی لیے مصنف کے لیے الفاظ کو اپنے تجربہ کی علامت بنا دینا از حد ضروری ہے۔ ادب میں کیونکہ تجربہ کا ابلاغ ہوتا ہے۔ اور کوئی تجربہ بھی زبان و بیان میں وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ اس لیے مصنف کا تجربہ علامات کی زبان میں ترجمہ ہو کر سامنے آتا ہے۔ تاکہ قاری اپنی علامات کے ایک ایسے ہی تجربہ کا ترجمہ کر سکے !“

یہ وہی بات ہوئی جو سرسید نے کہی تھی، بات ایسے طریقہ سے کہی جائے کہ دل سے نکلے تو دل میں جاگزیں ہو یا پھر بقول غائب :

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

لفظ زبان کی کافی ہے اگر تحریر کو جسم سے تشبیہ دی جائے تو لفظ کو خلیہ قرار

دیا جاسکتا ہے اور جس طرح خلیہ میں مائع حیات (PROTOPSALM) بنیاد کی صورت اختیار کر کے انسانی زیستہ انداز متعین کرتا ہے۔ اسی طرح لفظ میں معانی کی متنوع صورتیں ابلاغ کی مختلف جہات کی تشکیل کا باعث بنتی ہیں۔ اس موقع پر یہ بیان کر دینا خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ عہدِ عتیق اور بیشتر اساطیری مذاہب میں لفظ کی مذہبی اہمیت تھی۔ تہذیب کے اولین گہوارہ مصر میں لفظ (اور زبان) کو الوہی صفات سے متصف کر کے اسے دیوتا کا مترادف قرار دیا گیا تھا۔ چنانچہ (PYRA -

"PYRAMID TEXT" کے مطالعہ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک دیوتا خیرن ("KHERAN") کا بھی تھا۔ خیرن کا مطلب ہے لفظ۔ مصریوں کے خیال میں لفظ ہی انسان کی طرح ایک شخصیت رکھتا ہے۔ جب دیوتا تھوت (THOTH) نے خدائی ارادہ کو جامر عطا کیا تو لفظ عالم وجود میں آیا۔ ایک اور حوالہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ۲۰۰۰ ق۔ م تک الفاظ کے آغاز کے بارے میں سوچا جا چکا تھا چنانچہ بادشاہ PEPY کے بارے میں یہ عقیدہ تھا کہ اس نے الفاظ سے تخلیقات کیں۔ تخلیقات لفظی مفہوم میں ہے اور بنی تخلیقات کے معنی میں نہیں، اس طرح ممفس کے سب سے بڑے دیوتا (PATH) سے بھی الفاظ کا آغاز منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ پاتھ تمام فنونِ حیات کا مرنی تھا۔ اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ جب اس نے تمام دنیا کی اشیاء بتائیں اور خدا کے تمام الفاظ تخلیق کر دیے، تو اس نے آرام کیا۔ ہابیل کے نظریہ تخلیق کے ساتھ یہ مماثلت قابل غور ہے۔ رہی نہیں بلکہ عیسائیوں میں بھی نطق تخلیق کنندہ خدا کے مترادف سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ ان کے بقول :

"آغاز میں صرف لفظ تھا اور لفظ ہی خدا تھا۔ تب لفظ کو جسم عطا کیا گیا ؟"

(یعنی اسے حضرت مسیح کا روپ دیا گیا)

مسلمانوں میں بھی اس کی اہمیت کم نہیں، خدا نے ایک لفظ رکھ کر کائنات تخلیق کی تھی۔ انھیں لفظ کی اہمیت اتنی ہے کہ اس پر بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے، اور اس کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ وحشی معاشے میں جادو اور قدیم مذہبی تقایب میں فنتروں کو جو اساسی مرتبہ حاصل تھا وہ بھی لفظ کی اہمیت پر دال ہے۔

لفظ کی اس الوہی اہمیت کا تذکرہ اس بے ضروری تھا کہ آج گو کھنے والے بت پرست نہیں لیکن لفظ کو دیوتا سمجھنے کا رجحان اب بھی کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے، بعض تو دیوتا سمجھ کر اس کی پرستش کرتے ہیں۔ جبکہ لفظ کو سوغات سمجھنے والوں کی بھی کمی نہیں، ویسے بہ حیثیت مجموعی مشرقی تنقید میں (جس میں اردو کے تذکرے بھی شامل ہیں) لفظ کے استعمال کو بہت اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ فصاحت و بلاغت کے تمام مباحث لفظ سے وابستہ سمجھے جاسکتے ہیں۔ یہ تو صرف ترقی پسند تحریک تھی، جس نے لفظ کی اساسی اہمیت کو ختم کر کے مقصد کو اولین قرار دیتے ہوئے اظہار اور اس کے وسائل کو ثانوی درجہ دیا۔

آج ہم اگر تخلیق کاروں اور بالخصوص شعراء کی طرف ذہن منتقل کریں تو بلاغ کے باب میں عجیب انتشار نظر آئے گا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ اس وقت ایک عمومی پزیردگی اس ذہنوں پر طاری ہے۔ تخلیق کاروں کی اکثریت جو بعض امور میں مفاہمت نہیں کر سکتی، بھرائی کیفیت میں مبتلا ہے، جس سے سوچ کا سارا نظام ہی مفلوج ہو رہا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ ادب کے اس جنگل میں کوئی تحریک یا مجموعی مقصد حیات نہیں رہا جو مادہ تراشی کر سکتا۔ نتیجہ میں مریضانہ انفرادیت نے اپنا تسلط جمالیا ہے۔ اس مریضانہ انفرادیت پسندی نے جس ادبی گروہ کو جنم دیا، ان کے نزدیک ابلاغ کو سرے سے کوئی اہمیت ہی نہیں، ان کے بموجب اجتماعی شعور کا اشتراک خود کو دوسرے کے ذہنی تجربہات سے بنوبی آگاہ کر سکتا ہے لیکن اگر ایسا نہ ہو تو بھی کوئی حرج نہیں، ان کا نعرہ ہم تفہیم نہیں، تائید چاہتے ہیں۔

گویہ انتہا پسندی ہے لیکن انتہا پسندی سے قطع نظر بلاغ کے مسئلے کا اگر عمومی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو یہ ضرور واضح ہو گا کہ ادب پارے کا ہر شخص کی ذہنی گرفت میں آ جانا بھی تو ضروری نہیں، تمام قارئین ذہنی لحاظ سے ایک سطح پر نہیں ہوتے اس

یہ اپنی فہم ادبی شعور اور ہنگامی ذوق کے باعث ایک فن پارے سے مختلف اصحاب، مختلف مدارج پر رہ کر تحلیل معانی کرتے ہیں۔ یوں ابلاغ کی مختلف جہات قرار پاتی ہیں۔ جس کی ایک انتہا پر وہ قاری ہوگا جس کے لیے ابلاغ مکمل ہی نہ ہوگا بلکہ بعض امور میں اسے ادب پارہ سپاٹ بھی معلوم ہو سکتا ہے۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان بقدر ہمت و دست "قارئین اپنے اپنے انداز سے اظہار میں ابلاغ پائیں گے۔ اس لیے محض قارئین کرام کی بہم پسند تخلیق کار اپنے ادب کی قربانی کیجے دے سکتا ہے۔ اس لحاظ سے ابلاغ اضافی قرار پاتا ہے، لیکن صرف قارئین کی حد تک مصنف کے لیے تو اہمیت اساسی ہوتی چاہئے، اور بقول ایمرگر دہی :

"ادب جو کچھ بھی ہو مگر اس کے لیے ابلاغ بے حد ضروری ہے۔

ابلاغ نہیں تو ادب بھی نہیں"

قاری سمجھے یا نہ سمجھے مگر تخلیق کار کا مقصد ہی ابلاغ ہونا چاہیے اور اس معاملہ میں اسے زبان اور تکنیک کے ساتھ ساتھ اپنے قارئین سے بھی ایمانداری برتنے کی ضرورت ہے۔ ابلاغ کی تکمیل سے قاری اور مصنف میں وہ ذہنی رشتہ قائم ہو جاتا ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں تطبیق (IDENTIFICATION) کہتے ہیں۔ اس تطبیق کی بدولت قاری پر وہ ذہنی کیفیت طاری ہو جاتی ہے، جس کو پیدا کرنا تخلیق کار کا منشاء و مقصد تھا، اس صورت میں مصنف اور قاری میں ایک خاص نوع کا ہند باقی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس کی بنیاد پر بعض اوقات تحریر یا ایام تک کا وصف بھی اختیار کر لیتی ہے۔ یہ بات بڑی حد تک تخلیق کاروں کی مقبولیت کا باعث بنتی اور ان کے مخصوص انداز نظر کے ابلاغ میں محدود معاون ہوتی ہے۔

ابلاغ کی کامیابی کا مشاہدہ ان زمانہ قارئین کی صورت میں کیا جاسکتا ہے جو ہند باقی ناول چرھ کر آنسوؤں سے نگہ بھگولیتی ہیں۔

ابلاغ کے عمل کا تجزیہ اس وقت زیادہ دلچسپ صورت اختیار کرتا ہے جب ہم علامات کا مطالعہ کریں۔ علامت پر خصوصی زور دیا جا رہا ہے کہ علامت کا لاشعور کی بنا پر تخلیق کار کی نفسی زندگی سے اتنا گہرا رابطہ ہے کہ اسے بلاشبہ لاشعور کی تفہیم کے لیے اشاریہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فراموشی نے اگر ان میں جنسیت کے اظہار کو دیکھا تو شوہنگ نے ان میں قدیم انسانی تجربات، روحانی واردات اور اساطیری عناصر کی نشاندہی کی۔ اس مختصر مضمون میں علامت کے اس نفسیاتی پہلو کی طرف اشارہ ہی کیا جاسکتا ہے۔ یہ تفصیل کا موقع نہیں۔

تخلیقات میں ظہور پذیر ہونے والی علامات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اجتماعی اور انفرادی، اجتماعی علامات کسی مخصوص تحریک یا دہشتن فکر سے جنم لیتی ہیں۔ مثلاً ترقی پسند تحریک کے زیر اثر سرخ سیریل "نئی صبح" وغیرہ کئی علامات مانج ہو گئی تھیں۔ نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ جد دلچسپ ثابت ہوتا ہے۔ وہ اس لیے کہ انہیں اجتماعی نقطہ نظر کے تحت آنکھیں بند کر کے نہ دیکھا کرٹیک مارک کے طور پر استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی حیثیت قطعی ٹبی ہوتی ہے، اور اس لیے بھی کہ ان کا سرچشمہ تخلیق کار کا اپنا لاشعور ہوتا ہے۔ اس ضمن میں میراجی کے ہاں ملنے والی علامات بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

علامت سے اس وقت کام لیا جاتا ہے جب تخلیق کار قاری پر ایک مخصوص تاثر ترسم کرنے کے لیے اس کے مسئلہ ذہان کو نا کافی تصور کرتا ہو علامت کے استعمال سے ابلاغ کے لیے تخلیق کار سب سے زیادہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ علامات کی اجتماعی اور انفرادی تقسیم محض سہولت کے لیے ہے ورنہ اصولاً کوئی فرق نہیں۔ یہ ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں، ابلاغ کے لیے بروئے کار لائے گئے دو انداز۔ ہوتا ہے کہ تخلیق کار کسی ایک لفظ کو اپنے مخصوص نگر مجازی معانی

کا جامہ پہنا کر ایسے انداز سے (اور بار بار) استعمال کرتا ہے کہ صرف قاری مفہوم کی ترتیب پہنچ جاتا ہے۔ بلکہ اس سے وابستہ مخصوص تاثر کو جب ذہن قبول کر لے تو پھر وہ اس لفظ سے چپک کر رہ جاتا ہے۔ جیسے اب "سُرخ سویرا" سنتے ہی کینززم انقلاب ذہن میں آتا ہے۔ یہ بھی ایک طرح کا تلافی مہر ہی ہے گو علامت کا آغاز انفرادی سطح سے ہوتا ہے۔ لیکن قبول عام کے بعد یا کسی ایک مخصوص دبستان فکر سے وابستگی کے بعد قارئین کی کثیر تعداد کے لیے وہ عام اور پُر معنی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ بے حد دلچسپ نتائج کا حامل ثابت ہو سکتا ہے۔ وہ اس لیے کہ علامت ایک چالو سکتے ہے، اور کثرت استعمال سے جب وہ روایت ایسی صورت اختیار کر لے تو ایک وقت ایسا آتا ہے جب اس کی حیثیت چہ بانے ہوئے نواسے جیسی ہو جاتی ہے اور علامت مسلسل گردان کی بنیاد پر انفرادیت کا حسن بھی گنوا دیتی ہے۔ لیکن انفرادی علامت قطع نظر اس کے ابلاغ میں وہ مدد ہوتی ہے یا باعث رکاوٹ، لاشعوری رنگ آمیزی کی وجہ سے مصنف کے ذہن کی گرہ کشائی کے کام بھی آ سکتی ہے، اور شعروں کے انتخاب کی طرح کسی شاعر کی علامات کا انتخاب "دل کا معاملہ کھول سکتا ہے چنانچہ اگر ایدلر کے نقطہ نظر سے علامت شخصیت کے کمزور پہلوؤں کو توانائی بخشنے کا ایک ذریعہ قرار پائے گی۔ تو فراموشان میں لاشعوری اور جنسی محرکات کی تلاش کر کے نگاہ جیکے ڈونگ کے خیال میں یہ قدیم لاشعوری اساسی سانچوں (ARCHETYPES) کا ظہور ہو گا۔ علامات کا استعمال آسان نہیں ہے۔ اس کے لیے جگر کاوی اور ژرف نگاہی کی ضرورت ہے۔ بشا سانپ دنیا کی قدیم ترین علامات میں سے ہے، اس کی اساطیری اہمیت بھی ہے کیونکہ مختلف زمانوں اور معاشروں میں ناگ پوجا بھی ہوتی رہی، اسے بقا کا منظر

بھی گردانا جاتا رہا ہے۔ حتیٰ کہ یکساں گری میں بھی اسے خصوصی اہمیت حاصل ہے سناپ کے منہ میں اپنی دم ہے۔ اور یوں وہ ایک لافتمنہ دائرے کی صورت میں گردش کن رہتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ زمانہ قدیم سے ہی یہ جنس کی علامت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ فرماؤ نے تو کہیں بہت بعد میں اسے جنسی علامت قرار دیا۔ اس ایک عام سی مثال سے ہی اس امر کا اندازہ لگانا دشوار نہ رہے گا کہ علامت کا استعمال آسان کام نہیں اور جب تک شاعر (اور بعد ازاں نقاد) کو کسی ایک علامت سے وابستہ کی گئی معانی کی تمام جہات اور تنوع کا علم نہ ہو اس وقت تک محض علامت پرستی کے شوق میں وہ ابلاغ کو کند چھری سے ذبح کرتا رہے گا۔ اس کے ساتھ ہی نفسیاتی پہلو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ تخلیق کار اگر ریشم کے کیڑے کی طرح اپنی ذات کے گرد زنگیت کا ایک تانا بانا بن لے اور وہ اس میں گم ہو کر رہ جائے تو اس کی تمام علامات نفسیاتی معالج کے لیے تو باعثِ دلچسپی ہو سکتی ہوں گی لیکن کلی طور سے ذاتی اور نجی بن جانے کی وجہ سے ابلاغ کے کام نہ آسکیں گی۔ علامت کیسی ہی کیوں نہ ہو وہ اسی طور سے خیال کی وضاحت اور ابلاغ کے لیے ہے۔ لیکن جب انہیں سے ان سب کی نفی کا کام لیا جائے تو علامت کے استعمال کا جواز نہیں، انفرادیت تو خیر اب بھی ہوتی ہے لیکن قطعی منفی نوعیت کی۔

جدید ترین شاعری کا سب سے بڑا المیہ بھی یہی ہے کہ اس نے علامت کے اس منفی عمل ہی کو اپنے لیے منفی اعتبار جانا۔ نتیجہ میں اظہار و ابلاغ ضبط ہو کر رہ گئے۔ ادب جب ردِ عمل کے دور میں گزر رہا ہو تو باغی ادیب کی علامات مثبت انفرادیت اور معاشرتی مقاصد کی پیدا کردہ توانائی کی مظہر ہوتی ہیں۔ لیکن جب ادب کے عبوری دور میں (یعنی ایک ردِ عمل سے دوسرے ردِ عمل تک) ادیبوں کے پاس فقدان مقصد کے باعث عموماً کہنے کے لیے نئی باتیں اور جانا مارا سلوب نہیں

ہوتا تو نفس پیچیدگیوں کے باعث بڑھتی ہوئی انفرادیت منحنی روپ اختیار کر لیتی ہے۔
 اب ایسی صورت میں ادب "باتھ روم میوزک" کے علاوہ بھلا اور کیا صورت اختیار
 کر سکتا ہے؟

ادب اور فنون لطیفہ

فنون لطیفہ اور ادب کے باہمی رابطہ کا مطالعہ دراصل ان میں مشترک جمالیاتی عناصر کی تفہیم کے مترادف ہے۔ فنون لطیفہ میں ان کا جمالیاتی پہلو نمایاں ترجیحت سے رکھتا ہے۔ بلکہ فنون کو لطیفہ قرار دینا بھی ان کی اساسی صفت لطافت کے باعث ہے: اور یہی لطافت ہماری جمالیاتی جس کے لیے سامانِ حَقّ مہیا کرتی ہے فنون لطیفہ کی تخلیق کا مقصد خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، ان میں جمالیاتی عنصر کسی طور سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

فنون لطیفہ سے حسن کی بوقلمونیوں کا جو احساس پیدا کیا جاتا ہے اسے فن کاری یا حسن آفرینی کہتے ہیں۔ یہ فن پارے کی تشکیل کرنے والے متنوع نام میں ایک خاص

ربط، تنظیم اور تناسب کی مرہون منت ہوتی ہے۔ دراصل یہ تنظیم و تناسب ہی جمالیاتی جس کے لیے سامان انبساط مہیا کرتا ہے۔ سازوں کے زیر و بم کو جب خاص تنظیم و تناسب سے ہم آہنگ کیا جائے تو غیرت ناہید کی ہر تان و پیکس بن کر شعلے سے لپکتی ہے جسم کی مختلف النوع حرکات کی ترتیب و توازن سے رقص اور اس کے تاثرات جنم لیتے ہیں۔ یہی حال دیگر فنون کا ہے۔

عام عقیدہ یہ ہے کہ تنظیم و تناسب صرف ترقی یافتہ تمدن اور اعلیٰ سطح کی تہذیب میں جنم لینے والے فنون ہی کی خصوصیت ہے اور نیم تمدن معاشرہ یا غیر ترقی یافتہ تہذیبیں اور ان کے فنون لطیفہ اس (SOPHISTICATION) سے عاری ہوتے ہیں جو مختلف النوع عناصر کو باہم مربوط کر کے کثرت میں وحدت کی جنم دہی کا باعث بنتی ہے لیکن یہ انداز نظر درست نہیں کیونکہ وحشی قبائل اور غیر متدن معاشرہ کے فنون لطیفہ کا اب کافی سے زیادہ ذخیرہ جمع کیا جا چکا ہے اور ان کے نقوش اور تقلیدی اشکال میں بھی یہی اصول کار فرما ملتا ہے۔ دراصل تناسب آہنگ اور ترتیب وغیرہ کے تصورات کسی حد تک انسان کو اپنے جسم سے بھی مل جاتے ہیں، سانس کی آمد و رفت کے آہنگ نے بھی فقروں میں وقفہ کو جنم دیا۔ اسی سے مصرع کا تصور ابھرا ہوگا اور نغمہ میں ساز و آواز کا امتزاج اس اصول کو مد نظر رکھے بغیر ہو ہی نہیں سکتا، فرانز بولس نے بھی اس رائے کا اظہار کیا کہ وسیع پیمانہ پر متناسب اشکال کے استعمال کو فروغ دینے والی تمام وجوہات اور اسباب و علل کی تفہیم یقیناً مشکل ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ باتوں اور بازوؤں کی متناسب حرکات نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ وایاں اور پایاں بازو ایک خاص ترتیب سے ہلتا ہے.... یہ درست

ہے کہ اشکال وائیں اور بانیں ہاتھ سے نہیں بنائی جاتیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ وائیں اور بانیں بازو کی حرکات سے جنم لینے والے احساسات جس تناسب پیدا کرتے ہیں۔

فن پارہ میں حسن کاری کا عمل نازک اور پیچیدہ ہے اور اس کی فراغت کا بھرم قائم رکھنے کے لیے تکنیک کی ضرورت پڑتی ہے۔ تکنیک کا اساسی مقصد انہماک کے لیے ایک مخصوص سانچہ مہیا کرنا ہے۔ کیونکہ تکنیک ہی تناسب اور آہنگ پیدا کرتی ہے اس لیے فن پارہ کا اصل حسن اور جمالیاتی خوبیوں کی برقراری کا کسی حد تک تکنیک ہی پر انحصار ہوتا ہے۔ فن کار کے تصورات جب انہماک پر آئیں تو وہ پھرے دریا کی مانند ہوتے ہیں۔ تکنیک دھارے کا رخ برقرار رکھتی ہے۔ آج فنون کے تکنیکی مباحث اپنی اعلیٰ ترین اور پیچیدہ ترین صورت میں ملتے ہیں۔ اس لیے موجودہ دور کے فن کار اور ناظر دونوں اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ صرف مہذب فن کار ہی تکنیک کے مخصوص سانچوں کی اساسی خصوصیات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اس کے متنوع لوازم سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے اور صدیوں کے فنی مباحث کی موجودگی ایسی خوش فہمی کا جواز بھی بن سکتی ہے لیکن ہماری دانست میں وحشی نیم تمدن اور غیر مہذب فن کار بھی اپنے فنون کے لیے حسبِ مقدور تمام تکنیکی لوازم سے استفادہ اور ان کے ضوابط کی پابندی کی کوشش کرتا ہے۔ اس ضمن میں فراتر ہوس کی یہ رائے قابلِ غور ہے، ”تکنیک سے جنم لینے والے فنی کمال کی جمالیاتی اقدار کی تحسین صرف مہذب انسان سے ہی مخصوص نہیں بلکہ“

یونان میں ادب بھی فنون لطیفہ میں شامل تھا، اس لیے ادب کی بحث جداگانہ

ذہنی بلکہ وہ فنون لطیفہ کی ذیل میں آجاتی۔ اسی طرح قدیم ہندو فلسفہ میں ”رس“ ایک مستقل اور اہم ترین موضوعات میں سے تھا۔ ”رس“ کے تحت ان متنوع عوامل کی تشریح کی جاتی تھی، جن کی بنا پر فنون لطیفہ اور مختلف اصناف ادب سے لطف اندسٹا حاصل کیا جاتا ہے۔ گوہر وہ ممالک میں ان کا یکساں تذکرہ ہوتا تھا بلکہ بعض اوقات یہ عزادفات کے طور پر بھی استعمال ہوئے۔ لیکن بعد میں مختلف فنون کی انفرادیت اجاگر کرنے کے لیے جیسے جیسے انسان کے مذکورہ اصول و ضوابط مدون ہوتے گئے تو ان کی تشریح و تفہیم اور مقاصد کا تعین بھی مختلف طریقوں سے ہونے لگا اور کہیں بعد میں جا کر تنقید نے اپنا علیحدہ وجود ثابث کرایا، ورنہ مدتوں تک اپنی تنقید جمالیات کے ضمنی شعبہ کی حیثیت اختیار کیے رہی۔

یونانی فنون لطیفہ کا بنیادی وصف ہنر یا صنعت سمجھتے تھے۔ اس لیے ان کے ہاں ان کا تصور تباہ و تاراج نہ تھا حالانکہ ان سے وابستہ فنی اور جمالیاتی بحث سب سے پہلے یونانیوں ہی نے چھیڑی۔ بعد ازاں سہولت کی خاطر جمالیاتی خوبصورتی اور حسن کاری کو اساس بناتے ہوئے مجسم سازی، تعمیرات، مصوری، نقش و منبتکاری اور ادب وغیرہ کو تو فنون لطیفہ تسلیم کیا جانے لگا۔ جب کہ آہن گری، کوزہ گری وغیرہ کے لیے فنون لطیفہ اصغر (MINOR FINE ARTS) یا فنون منیدہ کی اصطلاح مروج ہو گئی۔ بعض ماہرین نے فنون لطیفہ کی دو عمومی اقسام۔ یعنی اور سماعتی بھی کی ہیں۔ صرف جتن نگاہ بننے والے فنون جیسے مصوری، مجسمہ سازی وغیرہ یعنی قرار پائے۔ جب کہ شاعری اور موسیقی فردوسِ گردشِ ہنر ہیں اس لیے وہ سماعتی ہیں۔ اسی انداز پر عینی اور سماعتی کی بجائے مرنی اور غیر مرنی اقسام بھی کی جاسکتی ہیں۔ یوں عینی فنون مرنی اور سماعتی غیر مرنی قرار پائیں گے۔ لیکن فنون لطیفہ کی ایسی تقسیم کا کوئی عملی فائدہ نہیں۔ اس کی سب سے بڑی وجہ عینیت

کے علاوہ یہ بھی ہے کہ آج فن کی ایک ایک صنف مختلف فنی شعبوں میں منقسم ہو چکی ہے۔ اور مختلف تحریکوں، نظریوں اور فنی مباحث کی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ تکنیک میں تنوع اور اظہار میں جدتوں نے قدیم انداز کو مسترد کر کے بیشتر روایتوں کے سانچوں کو یوں توڑ دیا کہ آج محض سماعی اور عینی ایسی عمومی اصطلاحات سے فنی مسائل حل نہیں کیے جاسکتے، شاید اسی لیے نقادوں کا ایک گروہ تو اب سرے سے فنون لطیفہ کی اصطلاح کے استعمال ہی کے خلاف ہے، چنانچہ کوئنگ وڈ کے بقول :

”مقام شکر ہے کہ قدیم اندازِ بیان کی بعض استثنائی مثالوں

سے قطع نظر اب فنون لطیفہ کی اصطلاح متروک ہو چکی ہے“

لیکن یہ ایک اندازِ نظر ہے اور ہر ایک کا اس سے اتفاق ضروری نہیں علاوہ انہی فنون لطیفہ ایسی قدیم اور مقبول اصطلاح ترک کر دینے پر متبادل اصطلاح نہ ملے گی، ایسی جامع اصطلاح جو کم و بیش تمام فنون پر محیط ہو۔ ویسے زمانہ کے ساتھ ساتھ اس اصطلاح سے وابستہ مفاہیم میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ان میں سب سے اہم تبدیلی ادب کا فنون لطیفہ میں نہ گنا جاتا ہے۔

یونانیوں نے کیونکہ تمام فنون لطیفہ کا سرچشمہ میوز اور روحانی جذب و اکتشاف کو قرار دیا تھا۔ اس لیے ان کے لیے ادب کو بھی فنون لطیفہ کا ایک شعبہ قرار دینا مشکل نہ تھا، کیونکہ یونانی مفکرین کے ہاں بالعموم مظاہر فن اور توقعات حیات کے فروعی اور استثنائی پہلوؤں سے قطع نظر کرتے ہوئے کسی ایک عالمگیر اصول یعنی فلسفہ سے انہیں سمجھنے کا رجحان ملتا ہے۔ یوں جب کسی مشترک اصول کی صورت

میں GENUS دریافت کر لیا جاتا تو پھر باقی سب کچھ نوعی اور ذیلی قرار پاتا۔ اسی لیے ادب بھی فنون لطیفہ کا ایک شعبہ سمجھا جاتا رہا۔

افلاطون نے جب دیگر مسائلِ مذہبی کے ساتھ ساتھ حسن اور حسن کاری کا تجزیہ کیا تو اس نے طریقِ اظہار کی صورت میں تمام فنونِ لطیفہ میں ایک مشترک عنصر دریافت کیا۔ اس کے خیال میں تمام فنونِ لطیفہ کی غایت حسن کی متنوع کیفیات کا ابلاغ ہے اور ان میں امتیاز محض ان کی ظاہری ہیئت یعنی طریقِ اظہار کی بنا پر ہے۔ یوں رنگ ہو یا سنگ و خشت، نغمہ ہو یا حرف و صوت، ان سب میں اساسی لحاظ سے کوئی فرق نہیں۔ ہم محض طریقِ اظہار کے باعث ایک کو دوسرے کے نام سے نہیں پکارتے۔

ارسطو نے بھی فنونِ لطیفہ کی مشترک اساس دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہوئے متناسب عناصر کی ترتیب و ربط سے جنم لینے والی نامیاتی وحدت کو تشکیل اصول قرار دیا۔ گویا افلاطون نے تقاضی کی بنا پر فنونِ لطیفہ (اور خصوصاً شاعری اور ڈرامہ) کے بارے میں کوئی اچھی رائے قائم نہ کی تھی۔ لیکن ارسطو کے خیال میں یہی فنونِ لطیفہ سے دلچسپی کا سب سے بڑا باعث ہے۔ کیونکہ یہ اظہار کے مختلف سانچوں (رنگ، سنگ، لفظ، شعر) وغیرہ کی امداد سے فطرت کی تقاضی "IMAGES" یا قائم مقامی کرتے ہیں۔ یہ نقلِ اندھی اور بے نیکی نہیں ہوتی۔ بلکہ ہر ممکن طریقہ سے ناظر، سامع یا قاری میں حقیقت کا حسین التباس پیدا کیا جاتا ہے۔ اس سے دل و دماغ میں مسرت اور آسودگی کی بہریں دوڑنے لگتی ہیں، شاید اسی لیے بعض نقادوں نے ارسطو کے نظریۂ نقل کو عملی تخلیق کے مترادف جانا ہے۔

کو لنگ و ڈونے اس مسئلہ پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ جب افلاطون اور ارسطو نے فنونِ لطیفہ اور جمالیاتی مسائل کا جائزہ لیا تو آہن مگر

زنگراؤ کو ذہن گرایے کاریگروں کی مصداق شاعروں کو شعر گرا اور شاعری کو شاعرانہ ہنر قرار دیا۔ چنانچہ اس نے خود لفظ آرٹ کی تاریخ سے بھی اپنے نقطہ نظر کو ثابت کیا ہے :

”اس کا مروجہ جمالیاتی مفہوم تو کہیں بہت بعد کا ہے۔ قدیم ہلاطینی میں لفظ ARS کا مطلب ہنر یا خصوصی مہارت ہی تھا، جیسے بڑھئی کا کام۔ آج ہم جسے ART کہتے ہیں، ان کے نزدیک وہ محض چند ہنروں کا نام تھا جیسے شاعری کا ہنر اور اصولی طور سے وہ بسے بڑھئی اور اس سے مشابہ دیگر کاموں سے جدا گانہ کچھ اور نہ سمجھتے تھے۔“

شاعرانہ تخلیقات بھی صارفین (قارئین) کے لیے ہیں اور شاعر نے ہی اپنی تمام فنی مہارت اور صنعت گری سے اپنے قارئین میں مخصوص ذہنی کیفیات پیدا کرنی ہوتی ہیں۔ اسے ان کیفیات کا ابلاغ کرنا ہے، جنہیں قارئین پسندیدہ اور مرغوب و خاطر قرار دے سکیں۔ دیگر پیشہ ور ہنرمندوں کی مانند شاعر کو شاعرانہ ہنر سے مکمل واقفیت ہو۔ وہ مسلسل مشق اور فنی اور اک سے شاعرانہ ہنریں مہارت اور پھر مہارت خصوصی پیدا کرتا جائے۔ اسے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کس تاثر کا ابلاغ کر رہا ہے۔ اور یہ ابلاغ اظہار کے کس انداز سے کامل ہو سکتا ہے۔ یہ ہے شاعرانہ ہنر! افلاطون اور ارسطو نے بھی اس سے یہی مراد لی ان کے بعد ہوریس نے بھی ”ARS POETICA“ میں اسی خیال کا اعادہ کیا۔

فنون لطیفہ اور ادب کے تعلق کو ان سے وابستہ تخلیقی عمل کی یکسانیت سے بھی واضح کیا جاسکتا ہے، وہ فون ہی تخیل کی گودی میں پرورش پاتے ہیں۔ یعنی صورت

پنہری سے پیشتر وہ تصورات کی صورت میں ذہن میں موجود ہوتے ہیں، موقوف اٹھانے سے پہلے مصور کے ذہن میں تصویر کا خاکہ اور رنگوں کی ترتیب موجود ہوتی ہے مجسمہ سانا اپنے اذکار سمبھالنے سے پہلے ذہن کی نشانیوں پر مجسمہ کو ممکن دیکھتا ہے وہ مائیکل انجلو ایک بد وضع اور بے مصرف پتھر سے خوب صورت مجسمہ نہ تراش پاتا۔ گولنگ وڈ نے بھی اسی انداز سے فن کا مطالعہ اور تخلیقی عمل کی وضاحت کی ہے اس کے خیال میں فن کار ٹھوس وجود (تصویر یا مجسمہ وغیرہ) رکھنے والی بعض اشیاء یا نام نہاد فن پاروں کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ

اصل اہمیت تو ذہن میں موجود تصورات کو ہے فنکار ہر ممکن سعی یا اقبال کے الفاظ میں خونِ جگر سے معجزہ فن کی نمود کو کرتا ہے لیکن اساسی اہمیت بہر حال ذہن میں موجود چیز ہی کی ہوگی۔ کیونکہ نہ تو اس کے اظہار کی تکمیل یا منتہ صورت کو فن پارہ کہا جاسکتا ہے اور نہ ہی اظہار کے متنوع پیرائے اپنانے کے باعث کسی شخص پر فن کار کا ایبل چسپاں کیا جاسکتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ چیز اپنی کسی انفرادی خصوصیت کی بنا پر فن پارہ نہیں کہلاتی۔ ہم تو اسے ذہنی شے یا تجربہ سے وابستہ ہونے کی بنا پر فن پارہ تسلیم کرتے ہیں کیونکہ شے بھی محض اپنے وجود کے باعث فن پارہ نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ

مگویا تخلیقی عمل میں یکسانیت ہے، صرف طریق کار کے بدلے سانچوں نے مختلف فنون کی ظاہری صورتوں کو جنم دیا۔ اسی لیے مختلف فنون کا ایک دوسرے سے

تاثرات کا مستعار لینا کوئی ایسی انوکھی یا بعید از قیاس بات نہ ہوتی چاہیے۔

ارسطو اور اس کے حلقہ بگوش نقادوں نے ادب اور فنون لطیفہ میں ترتیب و توازن کے اصول کو برقرار رکھا لیکن ادبی تکنیک یا فنون لطیفہ کے ارتقاء کا مطالعہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ سب غیر محسوس کن طور پر ساونگی سے پیچیدہ تر صورت اختیار کرتے جاتے ہیں۔ ہمارے آباؤ جنہیں بے ترتیبی کے باعث ناپسند کرتے ہوئے بغاوت سے قیصر کرتے تھے، آج وہ بھی ضرورت سے زیادہ باضابطہ بلکہ بعض اوقات تو ضرورت سے زیادہ منظم اور با ترتیب ہونے کی وجہ سے روکھی پھینکی معلوم ہوتی ہیں۔ اس کا اندازہ مصوری کی مختلف تحریکوں سے بھی ہو سکتا ہے، کلاسیکیت کے بعد نشاۃ الثانیہ، تاثیریت، کعبیتیت، سرریلیزم اور ڈاڈا ازم وغیرہ اپنے اپنے وقت میں سب باطنی اور مروج اصولوں کو توڑنے والی تحریکیں معلوم ہوتی تھیں لیکن آج کے OP POP اور PSYCHEDELIC آرٹ نے ان سب کو مات کر دیا۔

اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ فن کار کے ذہن میں تصورات کے ہمدان چڑھنے کے باوجود ان تصورات کے لیے خام مواد اس کے ماحول اور ہم عصر معاشرہ سے آتا ہے اگر وہ خود یا اس کا معاشرہ نا آسودہ، بکرو یا مریضانہ ہے تو حقیقت منج شدہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یوں مریضانہ حقیقت کے اظہار میں شامل شدہ اعصابی، جنجھلاہٹ اور ذہنی الجھاؤ کے باعث تخلیقی عمل میں پیچیدگی سے ترتیب و توازن کے اصول کا پانچ کی چوڑیوں کی طرح ٹوٹے نظر آتے ہیں۔ گویا کوئی کزامیاں کے الفاظ ہیں :

”تمام جمالیاتی اقدار میں سے ساخت کی ترتیب سب سے زیادہ

اضافی ہے۔ فنی ارتقاء کے تمام مؤثر دراصل ساخت کی ترتیب میں مسلسل

تبدیلیوں ہی کے نام ہیں۔“

فنونِ لطیفہ اور بعض متکثرین کے خیال میں ادب کا مقصد کیونکہ حسن اور اس کی متنوع کیفیات سے ذہن کو مسحور اور مسحور کرنا ہے اس لیے اظہار و ابلاغ کا عمل فوہنی ہفت خواں طے کرنے کے مترادف بن جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اوراک حسنِ حواس خمسہ کا مہون منت ہے اور حواس کا عالم یہ ہے کہ جسم کے کیمیائی مادوں، غدودوں کی کارکردگی اور وقتی نفسی و بدنی ردعمل کی بنا پر بعض اوقات جہاں وحشت میں ہر ایک نقشہ اٹا نظر آتا ہے۔ وہاں نبوتِ حسن اور اس کے مختلف مظاہر کی گریز پائی کا یہ عالم ہے کہ بسا اوقات حواسِ صبح اوراک ہی نہیں کر پاتے اس ضمن میں ماہرینِ نفسیات نے ایچ، جس، حواس اور احساسات وغیرہ کے بارے میں جو تحقیقات کی ہیں، ان کے مطالعہ سے اس مسئلہ کی پیچیدگی کا کسی حد تک اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مختلف حسیات کے اوراک کے مختلف درجات ہیں مثلاً خوشبو کے ۵۰۰ درجات ہیں۔ آواز کو شور اور پُر آہنگ آوازوں میں تقسیم کیا جاتا ہے، ان میں سے اول الذکر کے ۶۰۰ اور موخر الذکر کے کم از کم دس ہزار مدارج ہیں۔ دیکھئے کورنگین اور بے رنگ میں تقسیم کیا جاتا ہے، ان میں سے رنگ کے کم از کم دو صد مدارج ہیں، جب کہ بے رنگ کے صرف سفید اور سیاہ دو ہی ہیں ۱۰ اس حساب سے گویا اگل میزبان کوئی باہ ہزار بن جاتی ہے۔ اور ہر چمک کی شدت کے ۷۰۰ مدارج ہیں اور آواز میں کمی بیشی کے ایک سو۔“

۱۷. LOUIS CAZAMIAN "CRITICISM

IN THE MAKING" p.14

۱۸. C. SPEARMAN "CREATIVE MIND" p.17

اب یہ اندازہ لگانا مشکل نہ ہو گا کہ ایک فن کار کا کام کیوں مشکل ہو جاتا ہے پھول کا حسن گوہر تاقی کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن اس کیفیت کا ابلاغ پھول سو گھنٹے ایسا سیدھا سا دافع نہیں۔ ادھر فن کار کے حساس اعصاب عام لوگوں کے مقابلے میں اسے حسن سے زیادہ شدید متاثر کرتے ہیں۔ اس لیے انیس نے جب یہ دعویٰ کیا،

ایک پھول کا مضمون ہو تو سونگ سے پانہ ہوں

تو یہ محض عقل نہ تھی بلکہ منہ جہ بالا تجزیہ کی روشنی میں ہر فن کار اور ادیب کے لیے تمام عناصر حسن کا ادراک اور پھر ان کا فنکارانہ ابلاغ لازم ہو جاتا ہے۔

مصوری میں تاثیریت (IMPRESSIONISM) کی تحریک کا بنیادی مقصد بھی رنگ بدلتی دھوپ میں رنگوں کی مختلف صورتوں کے حسن کا ابلاغ تھا گھاس کو سب سبز دیکھتے ہیں اور تصویروں میں اسے ہمیشہ آنکھیں بند کر کے سبزی دکھایا جاتا تھا۔ لیکن تاثیراتی مصوروں نے یہ دیکھا اور پھر دنیا کو دکھایا کہ دھوپ کی شدت اور دن کے مختلف اوقات میں بظاہر سبز گھاس زرد، نیلی، سنہری ہی نظر نہیں آتی بلکہ اس کی سبزی بھی مختلف درجے رکھتی ہے۔ چنانچہ رنگوں کی تلاش میں تاثیراتی مصور گھری سے نہ نکلے بلکہ (PAUL GAUGUIN) پائل گائین ایسے تو بھرا کابل

کے جنوبی جزائر تک بھی جا پہنچے۔ رینود (RENOIR) ایسے مصوروں نے عریاں جسم سے جلد پر رنگوں اور روشنی کی آنکھ پھولی کے خصوصی مطالعہ سے سفید جلد پر قزح پھونٹی دکھائی۔ وان غوف (VAN GOUH) کی تصویروں میں سورج کی تمازت سے آسمان تانبہ اور پتیل ایسا نظر آتا ہے، جبکہ CEEZANNE نے بدلتے موسموں میں ایک ہی گرجا کی تصویریں لیں، چنانچہ چمکتی دھوپ، برف باری اور بادش میں وہ گرجا قطعی طور سے نیا گرجا معلوم ہوتا ہے۔

ان مثالوں سے اس امر کی وضاحت مقصود تھی کہ ابلاغ حسن کے لیے گونا گونا

حواس اور حسیات پر ہی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن تمام مدارج حسن کا ادراک کتنا مشکل ہے۔ اور جب ادراک مشکل ہے تو ان کا اظہار اور ابلاغ کیسے سہل ہوا؟

فنون لطیفہ اور ادب میں کیونکر بعض مقاصد کا اشتراک ہے۔ اس لیے واضح حدود متنوع مواد اور اظہار کے مختلف (اور یقیناً ہر متضاد) سلیچوں کو بروئے کار لانے کے باوجود بعض اوقات یہ ایک دوسرے پر بلا واسطہ طور سے اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ اسی اثر اندازی کا بعض اوقات تو استعاروں کی زبان میں اظہار ہوا جیسے پلوٹارک نے شاعری کو خاموش تصویر اور تصویر کو بے زبان شاعری قرار دیا۔ ہمارے ہاں بھی تاج محل کو حسین نظم اور غزل سے تشبیہ دی جا چکی ہے۔ اس بارے میں ایک مشہور ماہر نفسیات ایمانیول ملر (EMANUEL MILLER) نے بھی دلچسپ بات کہی ہے:

”فحش جسمانی حالتوں اور تعمیرات میں بہت اہم رشتہ ہے۔ اس

لیے جب ہم اچھاتی ”مخواب“ آرتی پشتہ بندی ”پرواز کرتے“ کس اور پھولے“

ہوئے گنبد کہتے ہیں تو یہ محض عام استعارہ ہی نہیں ہوتا بلکہ

اس اثر اندازی کا دوسرا پہلو ایک فن پارہ کے تاثرات کو ادب پارہ کی تخلیق کیلئے

جذب کرنا ہے۔ اس مقصد کے لیے یا تو فن پارہ کے تاثر سے ہی غرض رکھی جاتی ہے۔

اور یا پھر اسے باقاعدہ ماڈل کی صورت دے دی جاتی ہے۔ کیٹس کی مشہور نظم

"ODE ON A GRECIAN URN" دراصل کلاڈیویرین کی تصویر پر لکھی گئی

تھی۔ اردو میں مرتبہ چشتائی بھی اس انداز کی مثال ہے جہاں مخصوص اشعار کو موضوع

بناتے ہوئے تصویر کشی کے ساتھ ساتھ تمام تصاویر کو غالب کی ذہنی فضا سے ہم آہنگ

کرنے کی سعی ملتی ہے۔ زبیدہ آغا کی ایک مشہور تصویر بے تہیوں کی پانچویں سنی بھی

اسی فریل میں آ جاتی ہے۔ معصومہ نے بے تعاون کے غنائیہ سحر پیدا شدہ تاثرات کے ابدان کے لیے تجربہ دیت کا سہارا لیا ہے۔ مختار صدیقی نے خیال و بار بار بلپیت میں و بار بار راگ میں پھیلاؤ کی کیفیت کو یوں منظوم کیا ہے :

روشنی تیز ہوتی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن شرمائی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن شرمائی ہا کر سٹی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن شرمائی ہا کر سٹی سسٹنٹی

انہیں شمعوں نے دیا چاند کو جھومراں کا

دو جہاں مطلع انوار ہونے دیکھو تو !

ترکماں ہجرت اکبر آو۔ ہجرت اکبر آو !!

الغرض ایک فن کا دوسرے کے لیے تخلیقی محرک بننا کوئی ایسا شکل نہیں بلکہ

لینگ (LESSING) نے تو اسے بہت اہمیت دی تھی، خود اس نے بھی

LACON مجسمہ اور اسی موضوع پر وہ جل کی نظم کے تقابلی مطالعہ سے شاعری اور

مجسمہ سازی سے مخصوص طریق ہائے اظہار کے جمالیاتی پہلو کو اجاگر کیا ۔

اس بلا واسطہ اثر اندازی کے ساتھ ساتھ بالواسطہ اثر اندازی کا مطالعہ بھی کیا

جا سکتا ہے، بلکہ نسبتاً شعراء کی اکثریت کے ہاں اس کا نیلہ عطا کیا جا سکتا ہے۔ صرف

اس نقطہ نظر سے مطالعہ اور تجزیہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سلسلہ میں نمایاں ترین

مثال شاعری میں متحرک الفاظ میں موسیقی کا آہنگ اور ترجمہ پیدا کرنا ہے۔ اس

ضمن میں مولوی عبدالحق کا یہ بیان بھی قابل غور ہے۔ انہوں نے ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری کی شاعری کے سلسلہ میں یوں لکھا، "ان کی نظم شوجی کا رقص بہت مقبول ہوئی، نظم کے ایک ایک لفظ سے نرت کی حرکت اور جنبش ہو رہا ہے۔ اگر نظم پڑھتے وقت شوجی کی نرت کی تصویر بھی سامنے ہو تو عجیب سماں پیدا ہو جائے بلکہ" اور ایسے اشعار جیسے،

تھا چرخِ اخضرِ پی یہ رنگِ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

یا

کھا کھا کے اوس اور بھی سبز ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرَا بھرا ہوا

میں منظر نگاری پر بسا اوقات LANDSCAPE PAINTING کا گمان
ہونے لگتا ہے بلکہ رین ویک نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ بعض اوقات تو شاعری میں
"مجسٹیت" (SCULPTURESQUE) بھی پیدا کرنے کی سعی کی جاتی ہے اسی
طرح شیخن اسے لارٹی کے بقول یونانی مجسموں کی تمام خوبیوں اور اثرات کا انگریزی
شاعری میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے

گو مختلف فنونِ لطیفہ سے وابستہ کیفیات و حسیات کو ادب میں گونڈھ کر ان
سے خاطر خواہ کام لینا اور رنگ چوکھا کر نا آسان کام نہیں لیکن اگر ایسا ہو جائے
تو قاری کو جہاں قیامت حاصل ہو جاتا ہے، اسی بے توہرک سے لے کر سکاٹ جیمز
تک کئی نقادوں نے مختلف فنون سے وابستہ کیفیات کی دیانت اور موازنہ سے

حاصل ہونے والی جمالیاتی مسرت کی ماہیت پر کافی زور دیا ہے۔

فن کار یا قلم کار کیوں نفسی واردات کے حوالہ سے بات کرتا ہے، اسے پڑھنے والے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ پھر تخلیق کار کیوں کہ معاشرہ کا فرد ہے اس لیے اس کے تغیرات سے بھی ذہن فرار نہیں حاصل کر سکتا۔ نتیجہ میں ادیب ادیب اور معاشرہ یا فنونِ لطیفہ فن کار اور معاشرہ بھی خود بدلتے اور اپنے اثرات سے دوسروں کو بدلتے رہتے ہیں۔ تبدیلی اور اثر اندازی کا یہ عمل جاری رہتا ہے اور بغاوت، تجربہ، ہمدست پسندی ایسی اصطلاحات اسی تغیر ہی کی تشریح و تعبیر کے لیے بروئے کار لائی جاتی ہیں۔ کچھ عرصہ پیشتر میں نے اسی نقطہ نظر سے ایک مختصر مضمون ”آزاد نظم“ ایک نفسیاتی وقوعہ“ لکھا تھا۔ اس سے کچھ متعلقہ اقتباسات درج کیے جاتے ہیں:

”آج اپنے ملک کے علاوہ دیگر ممالک اور فن کے دیگر شعبوں کا جائزہ لیں تو ہر جگہ مسلم اقدار اور عباد کے سانچوں کو توڑنے کا احساس کارفرما ملتا ہے۔ یورپ اور امریکہ کی نئی نسل ہم سے زیادہ ذہنی انتشار کا شکار نظر آتی ہے۔ دوسری عالمگیر جنگ کی تباہ کاریوں اور مستقبل کی جوہری جنگ کے خوف کے درمیان معلق سفید اتھام کے لیے زندگی دیوانے کا خواب بن چکی ہے۔ چنانچہ وہاں کی نوجوان نسل ادھین یا بھرنے کے نفسیاتی مسائل اور ان کے تجزیہ سے زندگی کے بے معنی ہونے اور عام پشیمانی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں۔ لباس کے قواعد کو BEATNIKS نے توڑا، غسل کے لباس کے تنگناہات کا رد عمل پہلے BIKINI اور بعد ازاں TOPLESS BIKINI کی صورت میں ظاہر ہوا، جدید ترین مصوری میں POP آرٹ دیکھیں تو CUBISM, DADAISM, SURREALISM اور بھی خاصی کلاسیکی مصوری ایسے علوم

ہونے لگتے ہیں۔ موسیقی اور رقص کے اصولوں پر اگر ملک این رول
نے کاری ضرب لگائی تھی، تو BEATELS نے اس کا خاتمہ بالآخر کر دیا۔
روٹنے والے تو ملک این رول اور ٹوسٹ ہی کو روتے تھے لیکن JERK
اور FRUG وغیرہ انہیں بھی پیچھے چھوڑ گئے۔ یہی حال مجسمہ سازی کا ہے
اب مجسمہ تو غائب ہی ہو گیا۔ بس سازی ہی سازی رہ گئی۔

گو یہ سب کچھ امریکہ اور یورپ میں ہو رہا ہے۔ لیکن ہماری نئی
نسل بھی معاشرتی، اخلاقی اور ذہنی پابندیوں کے خلاف احتجاج کے
لیے تقریباً ہی کچھ کر رہی ہے۔ لباس میں تراش کے نئے انداز مصوری
میں تجربی تہریات اور ٹویٹ کے ریکارڈ و عہد و پیمانہ پر اسی رجحان
کے غماز ہیں۔ اس وسیع پس منظر سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ تمام
دنیا ہی میں پابندیوں اور قدروں سے بغاوت کے لیے مروجہ سانچوں
کو توڑا جا رہا ہے۔ اس لیے ادب یا فنون لطیفہ میں نام نہاد موسیقی بدلتی
انفرادی مسئلہ نہیں بلکہ یہ توجہ دہنی کے وسیع سمندر میں ایک لہری
جیثیت رکھتی ہے۔

باہمی اثر پذیری کے اس ضمنی مطالعہ سے ہٹ کر اس امر پر بھی زور دینا ہوگا۔
کہ مختلف شاعروں کو فنون لطیفہ میں کسی ایک شعبہ فن سے زیادہ وابستگی ہوتی ہے
اور بعض اوقات اس میں بھی کسی خاص وستان یا فن کار کو ترجیح دی جاتی ہے۔
مصدوری میں کلاسیکی مصوری کا دلدادہ اپنی نظموں میں ہیئت کے اصول و قوانین
کو فارمولوں کی طرح برتے گا۔ کیتس کی مانند کسی مخصوص تصویر سے متاثر ہونا بھی
ذاتی پسند اور شخصی ترجیح کی بات ہے۔ اس سے تصویر کی قدر و قیمت میں کوئی کمی بیشی
نہ ہوگی۔ پھر یہ بھی مزید یہ نہیں کہ تمام لکھنے والے کسی نہ کسی فن سے ضرور متاثر

ہوں اگر چہ خفائی نے دیوانِ غالب کا مرقع تیار کیا تو اس بنا پر ایسا ذکر کرنے والوں کو موردِ الزام نہیں ٹھہرایا جاسکتا، اسی طرح قیصر، مومن یا اور صقب اول کے شعراء کی سبکی بھی نہیں ہو سکتی۔ شرفِ نگاہی سے تجزیہ کرنے پر اس طرح کے فن کار اور قلم کار میں کوئی ذکوئی قدر مشترک بھی ملے گی۔

گوفنون، لطیفہ اور ادب ایک دوسرے کے لیے تخلیقی محرک یا خام مواد کی صورت اختیار کرتے رہتے ہیں۔ لیکن نفسیاتی لحاظ سے ایسی کوشش کو سو فیصد کامیاب نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قاری، سامع یا ناظر کسی ادب پارہ یا فن پارہ کا ادراک بعض مخصوص نوعیت کی (جیسے سماعتی یا بصری) حسیات سے کرتا ہے اگر حسیات کا تجزیہ کیا جائے تو ان کی تشکیل میں رجعی حرکات (REFLEXES) اہم کردار ادا کرتی ہوتی ملتی ہیں۔ مثلاً کسی خوب صورت منظر سے ہماری آنکھیں دھڑکتی ہیں اور نگہاس وغیرہ کی دوری نزدیکی اور مختلف رنگوں کا مخصوص اعصاب کے ذریعے ادراک کرتی ہیں۔ آنکھوں کی پتلیاں منظر کی تمام کیفیات کو پردہ چشم۔ (RETINA) کے ذریعہ متعلقہ اعصاب کے توسط سے دماغ کے مخصوص گوشوں

بمک پہنچاتی ہیں۔ یہ اعصابی عمل زندگی میں پہلی مرتبہ کوئی خوب صورت منظر دیکھتے وقت زیادہ نمایاں ہوگا۔ لیکن بعد میں مختلف مناظر دیکھتے رہنے کی وجہ سے اعصاب کے لیے یہ کوئی نیا، انوکھا یا اہم تجربہ نہیں رہتا۔ ذہن میں کیونکہ پہلے منظر کے اعصابی تاثرات تصورات کے روپ میں موجود ہوتے ہیں۔ اس لیے بعد کے مناظر کی صورت میں ذہن پہلے منظر سے ان کا موازنہ کرتے ہوئے اچھا یا بُرا ہونے کا فیصلہ صادر کرتا ہے کسی قدر قی منظر کی تصویر دیکھنے پر بھی اعصاب تقریباً ایسی ہی رجعی حرکات کا مظاہرہ کرتے ہوئے ذہن بمک تقریباً ایسے ہی تاثرات لے کر جائیں گے۔ تب ذہن پہلے سے محفوظ شدہ اعصابی تاثرات اور تصورات سے تصویر کے تاثر کا موازنہ کرتے

ہوئے اسے صحیح یا درست ابھی یا بڑی قرار دیتا ہے۔ اس مثال کی مانند ناظر کا یہ عمل اتنا شعوری نہیں ہوتا۔ بلکہ تحت الشعور میں موازنہ اور تقابل کا یہ عمل اسی طریقہ سے جاری و ساری رہتا ہے حتیٰ کہ کچھ عرصہ بعد وہ حالت ہو جاتی ہے، جسے روسی ماہر نفسیات پاولوف (PAVLOV) کی اصطلاح میں مشروط رجعی حرکت (CONDITIONED REFLEX ACTION) کہا جاسکتا ہے۔ یہ عمل اپنی اصل اور خالص صورت میں ارسلو کے نظریہ نقل کی تفسیر بن جاتا ہے، جس نے یوں لکھا :

”تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے خطا حاصل کرتے ہیں۔ نمونہ شبہی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں، اس سے یہ صاف ظاہر ہے کیونکہ ان میں خوشی سے دھیان لگاتے ہیں، اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو اتنی ہی زیادہ خوشی سے ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں بلکہ“

تصویر کو پسند یا ناپسند کرنا واصل اسی اعصابی کارکردگی کے باعث ہوتا ہے۔ تجربہ ہی مصوری کی ناپسندیدگی کی وجہ بھی اسی میں تلاش کی جاسکتی ہے، اعصاب اور ذہن قدرتی منظر کے سلسلہ میں جس رجعی حرکت سے مشروط ہو چکے تھے اعصاب اور ذہن موضوع کے اعتبار سے جس کارکردگی کے عادی تھے، تصویر اس مشروط رجعی حرکت سے کیونکہ عدم مطابقت رکھتی ہے، اس لیے کسی اور نوع کی اعصابی کارکردگی کی بنا پر ذہن میں پیدا ہونے والا بُعد (DISCREPANCY) تصویر کی ناپسندیدگی پر منتج ہوتا ہے، قدرتی منظر کی خراب تصویر کو تو ذہن قبول کرے گا، لیکن قدرتی منظر کے نام پر اگر اسے شوخ رنگوں میں منکونیں، نصف دائرے اور پودے مریے دیکھنے پڑیں تو تصویر کے عنوان سے جنم لینے والی اعصابی کارکردگی ذہن کو ابھرا دیتی ہے، یہ ہے تفہیم کا عمل، اپنی سیدھی سادی صورت میں !

فنونِ لطیفہ اور ادب کے رابطہ کی تشریح اس عمل کو ذہن نشین کیے بغیر مشکل ہوگی۔ اگر قدرتی منظر اور اس کی تصویر والی مثال کو جاری رکھتے ہوئے یہ فرض کیا جائے کہ کوئی شاعر ایک نظم، ایک شعریہ تصویر سے قدرتی منظر سے وابستگیات کا بلاغ چاہتا ہے تو جہاں تک تو تصویر کی تفہیم کا تعلق تھا، ذہن کو اس کے لیے اتنی کاوش کی یوں ضرورت نہ تھی کہ رنگ و صورت کی ٹھیک نقل کی بنا پر وہ پہلے سے دیکھے منظر سے ہم آہنگ تھی لیکن الفاظ کی صورت میں بصری اعصاب کا کام دیگر اعصاب کو کرنا پڑتا ہے۔ شاعر اول تو الفاظ سے سو فی صد درست تصویر کشی نہیں کر سکتا، مصور و رخت کے لیے مناسب رنگ استعمال کر سکتا ہے، لیکن شاعر یا تو محض نام وے دینے پر اکتفا کرے گا ورنہ اس کے کسی ایسے پہلو کی طرف اشارہ کر دے گا جس سے اس مخصوص و رخت کا بلاغ ہو سکے جو کہ شاعر کے پیش نظر ہے۔ مصور بے حیات خطوط میں حیات بخش رنگ بھر سکتا ہے لیکن شاعر کو تمام کام صرف الفاظ سے لینا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ الفاظ کے انتخاب سے تاثر سازی کی کوشش کرتا ہے یوں اسے کچھ کڑیاں چھوڑتے ہوئے قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرنا ہوتا ہے۔ قاری ان چھوڑی ہوئی کڑیوں کو ذہن میں پہلے سے موجود منظر کے عصبی تاثرات اور تصورات کے محفوظ ذخیرہ سے حسب ضرورت تفصیلات مستعار لے کر پورا کرتا جاتا ہے۔ اسی لیے تو بلاغ کی تکمیل میں تلازم خیالات کا بھی اہم کردار ہوتا ہے، یہ کہنے کی ضرورت ہی نہیں کہ تصویر کے مقابلہ میں ادب پارہ کی صورت میں اعصابی کارکردگی کہیں زیادہ پیچیدگی اختیار کر جائے گی۔ چنانچہ درست بلاغ اور کامل تفہیم کا قاری کے مطالعہ، مشاہدہ اور ذہانت پر بھی کافی حد تک انحصار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی ادب پارہ مختلف ذہنی سطح کے قارئین کے لیے آسان یا مشکل اور واضح یا غیر واضح ثابت ہوتا ہے۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ادب اور فنون لطیفہ ایک دوسرے کو اپنا موضوع اور مواد بنانے کے باوجود ایک دوسرے کی خصوصیات کو نہ تو پورے طور سے جذب کر سکتے ہیں اور نہ ہی بطریق احسن اظہار کر پاتے ہیں۔ گو ادب میں دیگر فنون سے وابستہ خصوصیات کو سمونے کی سعی ملتی ہے، لیکن اس میں کئی کامیابی پھول کھیتی سے سیرے کا جگر کاٹنے والی بات ہو جاتی ہے گو بحسبیت کے تاثر کے لیے مناسب الفاظ سے کسی حد تک خشکی اور وجود وغیرہ کا تاثر پیدا کیا جاسکتا ہے لیکن سنگ مرمر کے لمس کا بدل الفاظ سے خشکی کا تاثر نہیں بن سکتا، سفیدی کا ذہنی تصور مرمَر کی سفیدی کے ادراک سے بالکل ہی ایک علیحدہ اعصابی اور ذہنی عمل ہے، اسی طرح مترنم بحروں اور سبک الفاظ سے ترنم کے تاثر کو موسیقی کے آہنگ اور دھن کی نغمگی سے جنم لینے والے تاثرات کا فہم البتہ نہیں سمجھا جاسکتا، اس کی بڑی وجہ تو طریق اظہار میں تبدیلی سے قاری، سامع یا ناظر کی مشروط جسمی حرکات اور ذہنی کام کو نگلی میں تبدیلی میں مضمر ہے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک باعث یہ بھی ہے کہ کوئی بھی اچھا فن کار محض کیرہ نقالی نہیں کر سکتا، وہ اپنے فنی شعور، ذوق اور نظریہ حیات کی بنیاد پر پیش کش کے وقت مشابہت اور تجربات میں ترمیم و تیسخ بھی کرتا جاتا ہے، اس سے بعض اوقات اصل اور اس کے فنی یا ادبی روپ میں بعد پیدا ہو جاتا ہے۔ اس سے تیسری وجہ جنم لیتی ہے، موضوع کی مناسبت سے جب مخصوص ماحول پیدا کرنا ہو تو فن کار یا قلم کار اس ماحول کو ایک مخصوص انداز سے نمایاں کرنے کی خاطر بعض تفصیلات یا تجزیات پر زیادہ زور دیتے ہوئے انہیں حسب مشاعرہ ابھارتے ہیں، اس سے گو حقیقت کا صحیح توازن تو قدم سے بگڑ جاتا ہے، لیکن اسے میوہ یا مذموم نہیں قرار دیا جاسکتا، فن کار اور قلم کار دونوں ہی کو اس کی اجازت ہے، اس ضمن میں بڑی اچھی مثال ان معصودوں کے سیف پور ٹریٹ میں تو ہونڈی جاسکتی ہے جنہوں

نے اپنی ذات کو ایک مخصوص زاویہ سے ابھارنے یا اپنی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو نمایاں کرنے کے لیے اپنے چہرہ کے تاثرات بلکہ بعض اوقات نقوش و غیرہ میں بھی تبویہ کیا کہیں۔ چنانچہ فرانسیسی مصوٰف پال گائین (PAUL GAUGUIN) کی اپنی بنائی ہوئی

تصویر اور سمرسٹ ماہم کے تحریر کردہ اس کے سوانحی ناول "MOON AND

THE SIX PENCE" کے مطالعہ سے اس نکتہ کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے یا گائین اپنی ایک تصویر میں مسیح مصلوب کے استعارے سے اپنی دکنی زندگی کا احساس کراتا ہے جبکہ ناول میں اسے مغلوب الغلبہ اور تقدیر کے بتا رمل کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔



فنون لطیفہ اور ادب پاروں کی موجودہ صورت سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر ابلاغ کو وسیلہ اور اساس بننے والے الفاظ کی ابتداء کا مطالعہ کیا جائے تو نقطہ اور تصویر کے گہرے رابطہ کو سمجھا جاسکتا ہے۔ عام طور پر مصرعہ کا تصویری خط بیروغلائی ہی مشہور ہے اور بالعموم تصویری خط سے وہی مراد لیا جاتا ہے۔ لیکن یہ قلم ہے کہ شمالی امریکہ کے وسیع میدانوں میں رہنے والے انڈینز سے لے کر زمانہ قدیم کے میٹر ملکوں میں تصویری خط رائج تھے۔ ان کی ابتداء کس طرح ہوئی۔ اس کا جاننا مشکل ہے غالباً شروع میں ان کی وہی صورت رہی ہوگی۔ جو نیم مہذب اقوام میں نظر آتی ہے۔ بلکہ "چنانچہ اس ضمن میں محمد اسحاق صدیقی نے افریقہ، سائبیریا، الاسکا، شمالی امریکہ، وسطی امریکہ کے نیم مہذب قبائل کے تصویری خطوں کی مثالیں دی ہیں اسی

۱۔ مارک چھاگل (MARC CHAGAL) نے ایک سیاف پورڈریٹ میں اپنی سات انگلیاں بنائی ہیں۔

۲۔ FRANZ BOAS "PRIMITIVE ART" p. 68

۳۔ محمد اسحاق صدیقی: "فن تحریر کی تاریخ"، ص: ۴۱

طرح عراق اور مصر کی طرح وادی سندھ کا خط بھی تصویری تھا بلکہ ”

قدیم انسان نے ذہنی تصاویر کے انہماک کے لیے تصاویر ہی سے کام لیا مثلاً آنکھ کے لیے  اور ستارہ کے لیے  بنا دیتا۔ انہیں زیادہ سو و شد معلوم ہوتا تھا۔ یہ محض سہولت کے لیے تھا اس لیے نہ تھا کہ ضروریات زندگی میں پیچیدگی نہ تھی۔ ان وجوہات میں بھی جزوی صداقت ہو سکتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ یہ حقیقت بھی ہے کہ شیبہ سازی غالباً فنون لطیفہ میں سب سے زیادہ قدیم سمجھی جاسکتی ہے۔ چنانچہ قرآن میں اور یورپ کے بعض اور محالک سے جنگل کے باسیوں کی ہزاروں سال پہلے بنائی گئی جنگلی جانوروں کی سادہ اور رنگین تصویریں ان کے رہنے کے غاروں سے محفوظ حالت میں دستیاب ہو چکی ہیں۔ بعض ماہرین انہیں جادو کے لیے سمجھتے ہیں اور ان کے بقول اس سے شکاری میں جانور پر حاوی ہونے کا احساس پیدا ہو جاتا تھا۔ یہ اندازِ نظر صحیح ہی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ مگر اس سے شیبہ سازی کی قدامت یقیناً ثابت ہوتی ہے۔ جب شیبہ سازی سے اتنا قدیم تعلق تھا، تو انسان نے ابتدا میں اگر تصویر کو ذہنی تصور اور اس حوالہ سے لفظ کا مترادف جانا تو اس میں کچھ ایسا تعجب نہ ہونا چاہیے۔ قدیم انسان کے خیال میں ذہنی تصور کا شاید حروفِ ابجد کی تمثیری علامات سے مکمل اظہار نہ ہو سکے گا۔ اس لیے ان کے نزدیک کسی چیز کی تصویر بنانا زیادہ مناسب تھا گویا لفظ سے پہلے تصویر اور زبان سے پہلے مصوری نے جنم لیا! اس ضمن میں سر این گارڈنر کی رائے قابلِ غور ہے :

”عام استعمال کے مختلف النوعِ ظروف اور خصوصیت سے مرتبانوں کے

ترتیبی نقوش ایک لحاظ سے بصری ابلاغ کا ذریعہ تھے۔ بعد ازاں انسانوں

جانوروں، کشتیوں اور اسی نوع کی دیگر اشیاء کی واضح شبیہوں سے اس بھری ابلاغ کو اور بھی نمایاں کر دیا گیا اور پھر جب ان تصویروں کے ساتھ ساتھ واضح قسم کی بعض علامات بھی شامل کرنی گئیں، تو ان تصاویر کا مفہوم بولی جانے والی زبان میں واضح ہوتا گیا اور یوں فنِ تحریر نے جنم لیا۔

ایک اور مقام پر گارڈن نے سیرو غلافی (لفظی معنی : مقدس تحریر) کا باعث "بلا واسطہ شبیہی اظہار کو ٹھہرایا"۔

سیرو غلافی تصویری خطوں کی تمام صورتوں میں سب سے زیادہ مکمل اور واضح تھی اور اس لیے یہ مصوری کے سب سے نزدیک ہے۔ سیرو غلافی تصانیف دنیا کا سب سے خوب صورت رسم الخط تھا۔ جب اس کی چھوٹی چھوٹی تصویروں میں رنگ بھردیا جاتا تو ان کا حسن دو بالہ ہو جاتا۔ اس خط میں تقریباً ۷۰۰ تصویریں کام آتی تھیں، مناظر، فطرت، انسان اور حیوان، طرح طرح کی عمارتیں اور ان کا فرنیچر، کھانے پینے کا سامان، ظروف و آلات، لباس و زیورات، مختصر یہ کہ زندگی کے کل لوازم کی خوشنما تصویریں اس خط میں استعمال کی جاتی تھیں؟

سیرو غلافی کے سلسلے میں یہ امر واضح رہے کہ مصر میں پہلے پہل سیرو غلافی تحریر کے لیے نہیں بلکہ کسی اور ہی مقصد کے لیے وضع کی گئی۔ ابتداً یہ یادگار اور تاحہ کنی عمارات پر تزئینی مصوری کے طور پر استعمال کی جاتی تھی۔ یہ مقدس مہات کے

کے بیان کے لیے وقف تھی۔ عام زندگی کے عملی مقاصد کے لیے ان کے ہاں مختصر صورت میں ایک اور رسم الخط مروج تھا۔ علامات میں تزئینی تحریر کے لیے تحریری حروف رومن شہنشاہوں کے عہد حکومت تک مروج رہے بلکہ

حروف تہجی نے اپنی تصویری اصل سے موجودہ صورت اختیار کرنے میں جو حوائقی مراحل طے کیے ان کا مطالعہ اس لحاظ سے ہے عدد پچاس ہے کہ جیسے جیسے معاشرہ اور زندگی پیچیدہ سبب پیچیدہ تر ہوتے گئے۔ ثنوس (تصویر) کی جگہ صوتی علامت (حرف) لیتی گئی اور یوں تصویریں معدوم ہوتی گئیں۔ چنانچہ عربی کا لڑ اپنی اصل صورت میں ہیروغلانی میں بیل کا سر تھا وہ آٹے



یوں کہتے تھے۔ واضح رہے کہ عبرانی میں بیل کو ایلف (ALPHA) اور یونانی میں ایلفا (ALEPH) کہتے تھے۔ ہیروغلانی میں ب کی آواز کے لیے



گھر کی یہ تصویریں بنتی تھیں۔ عربی میں مکان کو بیت کہتے ہیں۔ اس نے مختلف روپ بدلتے بدلتے عربی میں ب کی صورت اختیار کی۔ ج اپنی اصل صورت میں اونٹ کو مارنے کی چٹری تھا۔



واضح رہے کہ عربی میں ادنٹ کو جمل کہتے ہیں۔ اسی طرح دیگر حروف کے بھی ایسی تلاش کیے جا چکے ہیں بلکہ۔

تصویر سے حرف سازی کا اصول یہ تھا کہ حرف کی پہلی آواز اس کی تصویر والی ہی ہوتی تھی۔ گویا آج حروف تہجی کی بنیاد ہر بے لکھی علامات بھی تصویر ہی تھیں جو مختلف عمرانی اثرات اور تمدنی محرکات کے باعث مختصر ترین ہو کر کچھ کی کچھ بننے لگیں۔

مصری ہیروغلیف پر بہت توجہ دی گئی اور اس کے حسن اور فن کاری کو سراہا جاتا رہا ہے۔ لیکن مصوری اور زبان کے رابطہ کی تفہیم کے لیے چینی خط کا مطالعہ بھی از حد ضروری ہے۔ کیوں کہ بعض ماہرین کے نزدیک یہ رسم الخط بھی حسن و دلکشی اور فن کا راز و سراپائی میں کسی سے کم نہیں بلکہ فیرسوس ایسے ماہرین کی رائے میں تو چینی رسم الخط ایک ایسا آئینہ ہے۔ جس میں ان کی تمام تمدنی اقدار کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔

اس کے بقول :

”غالباً چینی ثقافت کا سب سے زیادہ مسکورنگن، پراسرار اور اس کے ساتھ حسین ترین پہلو اس کی تحریری زبان سے عیاں ہوتا ہے۔ ہر لفظ کے پس پردہ اس قوم کی جذبات ہی نہیں بلکہ رسوم و عقائد، روایات، طرز فکر اور تاریخ۔ سب کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔“

PHILIP K. HITTI "HISTORY OF SYRIA" p.110

اس سلسلہ میں مزید معلومات کیلئے فن تحریر کی تاریخ سے بھی رجوع کیا جاسکتا ہے۔

WALTER A. FAIR SERVS "ORIGINS OF ORIENTAL CIVILIZATION" p.114

اس کے خیال میں ،

”اس رسم الخط کا آغاز بھی تصویروں میں تلاش کیا جاسکتا ہے بلکہ کیونکہ بعض الفاظ اس شے کی ہو ہو تصویر ہیں۔ مثلاً پہیوں والی گاڑی ایک ایسی ہی گاڑی (CH، E) کی تصویر ہے بلکہ قدیم چینی خط میں دو طرح کے نشانات کام آتے تھے۔ مفرد اور مرکب۔ بعض خیالات کا اظہار مرکب تصاویر سے کیا جاتا، مثلاً غریب کے لیے روپے اور چاقو کے تصویر بنائی جاتی، گویا غریب وہ ہے جس سے روپے کو جدا کر دیا گیا ہو؟ اس نوع کی بعض دلچسپ تصاویر یہ ہیں :

دو عورتیں = جھگڑا ، تین عورتیں = سازش ، عورت + مکان = سکون ، عورت + جھاڑو = موی ، عورت + بچہ = حفاظت تصویر پر حرف کی اساس کا مطالعہ اس بنا پر ضروری تھا کہ لفظ ابلاغ کی خشک اول ہے۔ اس لیے فنون لطیفہ اور ادب کے باہمی رابطہ کی تفہیم کے لیے اس امر پر روشنی ڈالنی لازم تھی۔ ویسے بھی الفاظ کا تصویری آغاز اس نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اپنی مفرد صورت میں خیال بالعموم ایک ذہنی تصویر کی صورت میں ہوتا ہے۔ آج زبان کی پیچیدگی اسلوب سے وابستہ فنی مباحث اور ابلاغ کی فنی نزاکتیں سیدھے سادے تصویری رسم الخط کی

۱۰. (CH, E) 1. "ORIGINS OF ORIENTAL
CIVILIZATION" p.114

نہ تو متحمل ہو سکتی ہیں اور نہ ہی جدید دور کے علمی اور فکری تقاضے ان سے پورے ہو سکتے ہیں لیکن آج بھی شاعر تصویر کو استعمال کیے بغیر الفاظ سے تصویر کاری کے لیے سعی کناں ملتا ہے۔

تخلیق

تخلیق، تخلیق کار اور جنون

”اہل علم کا جنون بھی عام مجنونوں سے مختلف ہوتا ہے۔ مولانا آزاد و مولوی نے اپنی اخیر عمر کا ایک طویل حصہ اسی عالم میں گزارا ہے۔ اس حالت میں وہ اکثر اوقات اپنے مجذوبانہ خیالات کو قلم بند فرمایا کرتے تھے۔ ان تمام تحریروں کو جمع کیا جائے تو کئی جلدیں تیار ہو سکتی ہیں۔ آزاد کے شاگرد رشید مولوی سید ممتاز علی صاحب نے ”پاک و ناک“ کے نام سے ایک مختصر کتاب کی صورت میں ان خیالات کو شائع بھی کیا ہے جسے دیکھ کر ایک انگریز مصنف نے کہا تھا کہ ”یورپ میں مشہور مصنفوں کی عالم جنون کی تحریریں بڑی وقعت سے دیکھی جاتی ہیں۔ آزاد جیسی شخصیت کا مصنف اگر یورپ میں جتلائے جنون

ہوتا تو اس کی ہندو ہائے تحریر پر بڑی مقبولیت حاصل کرتیں۔ شیخ عبدالقادر نے بتایا کہ ایک مرتبہ عالم جنون میں آزاد نے کسی کتاب کی تعریف کی، مولانا مرحوم نے کانوں پر ہاتھ رکھ کر فرمایا کہ میری کوئی تصنیف نہیں ہے۔ یہ کتاب جو آزاد کے نام سے شائع ہو رہی ہیں۔ یہ دراصل میری نہیں بلکہ میرے شاگرد کی ہیں، یہاں تک کہ مولانا نے بتایا شاگرد جاپانی میں ہزار کہتے ہیں۔ واقعی یہ لفظ اسی معنی میں استعمال ہوتا ہے۔

یہ اقتباس تاجور عجیب آبادی کے مضمون "ہذبات آزاد و مطبوعہ" ہمایوں، جنوری ۱۹۶۴ء سے لیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد صاحب بصیرت اور بہت تھیں سوچ بچار میں بھی غمناکی کا اظہار کرتے ہوئے تخلیق اور لاشعور کا رشتہ اٹھا کر کر گئے، آزاد کی تخلیقی زندگی کو تو جنون و جنگ بن کر دکھایا گیا۔ جب کہ میر تقی میر اس کے برعکس جنون کی آگ سے کندن بن کر نکلا تو یہ دعویٰ کیا :

خوش میں دیوانگی میر سے سب
کیا جنون کر گیا شعور سے وہ

اپنی خود نوشت سوانح عمری "ذکر میر" میں میر نے اپنے عالم جنون کی جو تصویر کھینچی ہے اس میں کیس ہسٹری ایسی وضاحت پائی جاتی ہے اور اسی لیے اس کی نفسیاتی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔ لکھا ہے یوں میر نے ۷۰۰۰ میں پاگل ہو گیا۔ مزاج میں وحشت پیدا ہو گئی، جس کو شہری میں رہتا تھا۔ اس کا دروازہ بند کر لیتا۔

۱۰۔ ہمایوں دسمبر ۱۹۶۵ء میں آزاد کی عالم جنون کی ایک تحریر بھی شائع کی گئی جو بالکل پہلو ہے مزید دلچسپی کے لیے ڈاکٹر محمد صادق کا مضمون بعنوان "آزاد عالم دیوانگی میں" مطبوعہ ماہ نو اکتوبر ۱۹۵۸ء اور ماقم کا کیا جنون کر گیا شعور سے وہ ۷۰۰۰ جوش کا نفسیاتی مطالعہ میں ملاحظہ ہو۔

اور اس ہجوم افکار میں تنہا بیٹھ جاتا، چاند نکلتا تو میرے لیے قیامت ہوتی تھی۔ اگرچہ میں اس وقت سے چاند کو دیکھتا آیا تھا جب منہ دھلاتے وقت دایہ چاند چاندگاہی اور میں آسمان کی سمت دیکھتا تھا۔ لیکن نہ اس طرح کہ دیوانگی تک نوبت نہ پہنچ جائے۔ اور وحشت اتنی بڑھ جائے کہ لوگ مجھ سے دور بھاگنے لگیں (نقل عجیب)، چاند فی ازل میں ایک حسین پیکر اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ کوفہ قرعے میری طرف آتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا۔ ہر صبح بھی آنکھ اٹھتی اسی رشک بھری پرچہ تھی جس طرف دیکھتا۔ اسی غیرت حور کا تماشا کرتا میرے گھر کے در و باہم اور صحن گویا ورق تصویر ہو گئے تھے۔ یعنی ہر صبح وہی حیرت افزا (چہرہ، نظر) آتا۔ کبھی چو و حویں کے چاند کی طرح سامنے کبھی سیرگاہ دل میں مخو خرام، اگر گل مہتاب پر نظر پڑ جاتی تو جان اور بھی بے قرار ہو جاتی۔ ہر رات اسی پری پیکر سے ملاقات ہوتی اور ہر صبح اسی کی جدائی میں وحشت، جب سفیدہ سحر نمودار ہوتا، دل سے ٹھنڈی آہیں نکلتی لگتی تھیں۔ یعنی دل پھٹتا اور چاند کی طرف پکنا، تمام دن یہی جنون سوار رہتا۔ اور دل اس (شکل مہتابی) کی یاد میں خون ہوتا۔ میں دیوانہ مست کی مانند منہ میں کف بھرا ہوا ہاتھ میں پتھر لیے گرتا پڑتا اور لوگ مجھے دیکھ کر بھاگتے۔ چار بیٹے تک وہ گل شب افروز نے اندازہ کھاتا اور اپنے فتنہ خرام سے قیامت ڈھاتا رہا، ناگاہ موسم بہار آیا تو جنون کے داغ اور بھی بڑھ گئے۔ میں ایسا ہو گیا جیسے کوئی آسیب زدہ ہوا اور مطلق کسی کام کا کچ کا نہ رہا۔ اور خیالی صورت ہمہ وقت نظروں کے سامنے رہتی اور اسی کی مشکیں زلفوں کا دھیان سریش لوگ مجھ سے بھاگنے لگے اور مجھے بند کر دیا گیا بلکہ

ملہ۔ "میر کی آپ بیتی" ترجمہ، نثار احمد فاروقی، ص ۹۴، ۹۵۔ "ذکر میر" کے بارے

میں مزید معلومات کے لیے ملاحظہ ہو "ذکر میر" از مولوی عبدالحمق (مطبوعہ اردو)

اورنگ آباد ۱۹۲۶ء

میر یا آزاد کے جنون کی مثالیں استثنائی نہیں بلکہ اور بھی ایسے تخلیق کار مل جاتے ہیں جو کسی نہ کسی صورت میں جنون گزیدہ تھے، بدش کے جنون کی شہرت ہوئی اور بعض کی نہیں، مثلاً امراتو جان ادا کے خالق مرزا رسوا کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ ایک فرنگی کے عشق میں جنون ہو گئے تھے۔^۱

ادب و فن کے نفسیاتی مطالعات میں تخلیقی عمل اور تخلیقات پر لاشعوری محرکات کی وضاحت میں بیشتر توضیحات نامورانِ ادب کی ذاتی زندگی سے انبیاہل سے لے کر جنون پر منتج ہونے والی کیفیات کو مد نظر رکھ کر مرتب کی گئی ہیں، جن سے تخلیقات پر لاشعوری محرکات کی شدید اثر اندازی عیاں ہوتی ہے۔ اور یہ امر بھی کہ خود تخلیق ہی لاشعور کے زعموں کا مرہم ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یہ سب ایک خاص حد تک ہی ہوتا ہے۔ اس نوع کی مثالوں سے نہ تو یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ہر جنونی الہار کے لیے لازماً فن کا راز و مسائل بروئے کار لاتا ہے اور نہ ہی یہ کہ جنون کے تمام مدارج میں تخلیق باعثِ افادہ یا ذریعہٴ آسودگی بن سکتی ہے۔ البتہ وہی شفا خانوں میں ذہنی مریضوں کے مشاہدات سے ماہرینِ نفسیات نے فن کا راز کاوشوں پر لاشعوری محرکات کی اثر پذیری کے ضمن میں نکتہ طرازیوں کی ہیں۔ ارنسٹ کرس نے ایک پاگل کا بیان نقل کیا ہے جو ککڑی سے چیزیں بناتا تھا۔

”جب میرے سامنے ککڑی کا ایک ٹکڑا ہوتا ہے تو یہ مجھے تنویم کی مانند مسحور کر لیتا

۱۔ مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہوں یہ مقالات ”جنون“ (انتظار یعنی نساؤ مرزا رسوا) از غلام عباس، مطبوعہ ماہ نو اکتوبر ۱۹۵۵ء، مرزا رسوا کے ایک گم شدہ مثنوی، از مشیر احمد علوی، مطبوعہ نگر، دسمبر ۱۹۳۶ء، ”اختتامید امراتو جان“ از تمکین کامی، مطبوعہ نیا ادارہ، لاہور۔

ہے اگر میں اس کا حکم مانوں تو یہ کوئی چیز بن جاتا ہے۔ نہ مانوں تو تکلیف اٹھاتا ہوں۔ بلکہ اس بات سے عظیم مجسمہ ساز مائیکل انجلو کا یہ قول بھی ذہن میں آتا ہے کہ شیبہ تو پتھر میں موجود ہوتی ہے۔ میں تو صرف تراش کر اجاگر کرتا ہوں۔

جس طرح فرآئڈ نے اعصابی خصلت کی علامات سے ذہنی صحت کے اصول اخذ کیے۔ اسی طرح ارنسٹ کرس کے بموجب بھی فن کارانہ کاوشیں — بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ پاگل فن کاروں کی غنی کاوشیں — فن کی نفسیات پر نئے زاویے سے روشنی ڈالتی ہیں بلکہ؟ اس ضمن میں اسے اسے برلن نے بھی تخلیق فن کے لاشعوری محرکات سے بحث کرتے ہوئے اور ہر فن کار کو "PYGAMLION" قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ خواب اور ان کی علامات کی مانند فن کارانہ تخلیقات بھی ناکام آندوؤں کی تکمیل کا ایک لاشعوری انداز ہیں بلکہ "اس کی صراحت میں اس نے پاگللوں کی مثال دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ یہ ممکنہ بہت اہم ہے کہ ایسے افراد کی کمی نہیں جن میں نارمل حالت میں کسی طرح کی بھی فن کارانہ صلاحیتیں نہ تھیں۔ لیکن پاگل ہو جانے کے بعد اچانک انہوں نے فن کارانہ کاوشوں کا آغاز کر دیا۔ اس سلسلہ میں وہ مزید رقم طراز ہے: "میرے پاس ایسی فن کارانہ تخلیقات کا اچھا خاصہ ذخیرہ موجود ہے۔ یہ بہت افراد کی فن کارانہ کاوشیں ہیں، جنہوں نے میری معلومات کے مطابق ذوق بھی فن کے بارے میں مخصوصی شغف یا رجحان کا اظہار کیا اور نہ ہی ان میں کسی قسم کی فن کارانہ صلاحیتیں موجود تھیں۔ مثلاً ایک کریا نے فروش نے پاگل گھرن کے دوران شہوانی شام

۱۔ "PSYCHOANALYTIC EXPLORATION IN ART" p.114

۲۔ IBID p.336

۳۔ "BASIC PRINCIPLES OF PSYCHO ANALYSIS" p.261

کے جملہ اوصاف سے متصف تھی۔ اسی طرح ایک باورچی نے ایمرائٹری میں ایسی ہنرمندی کا ثبوت دیا کہ اچھے اچھے فن کاروں نے اسے بازنطینی دور کی اعلیٰ ہنرمندی کا جواب نمونہ قرار دیا بلکہ

”گو نفسیات کی کتابیں ایسی نفسی سرگزشتوں سے بھری پڑی ہیں۔ لیکن انہیں غیر ضروری اہمیت نہ دینی چاہیے۔ اس لیے کہ ایک سچا فن کار اپنے تخیل اور تصورات میں دوسروں کو شریک کرتا ہے۔ اسی لیے وہ ابلاغ پر ایمان رکھتے ہوئے ہمیشہ خود کو اپنے ان دیکھے قارئین اور ناقدین کے سامنے محسوس کرتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس پاگل فن کار اپنی محدود ترین دنیا سے باہر نہیں نکل سکتا۔ عام فن کار اپنے تخلیقی عمل یا لاشعور کی اداوار سے جو کچھ حاصل کرتا ہے۔ اس سے تخلیق کی موثر میں وہ اپنی محدود دنیا سے بلند تر ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن پاگل فن کار کا معاملہ برعکس ہے کہ وہ سب سے بے نیاز ہے! مزید برآں ہر پاگل کی فنکارانہ کاوشیں تخلیق نہیں قرار دی جاسکتیں۔ کیونکہ بالعموم ان کی مصودی معرہ اور تحریر چیتاں سے کم نہیں ہوتی۔ گو نفسی معالج اس میں بہت کچھ دیکھ سکتا ہے۔ لیکن عام قاری کے لیے وہ محض پاگل کی بڑ ہے۔ پاگل پن کے ابتدائی مدارج میں تو شاید ایسی کاوشوں کی کچھ تخلیقی اہمیت ہو بھی سکتی ہے۔ لیکن جنون کی شدت میں اضافہ کے ساتھ ساتھ ان فن پاروں میں تنوع اور جدت کا فقدان ہوتا جاتا ہے اور بیکار و عادیہ میں اضافہ! لہذا پاگل فن کاروں کی ایسی کاوشوں کی معالجاتی اہمیت سے قطع نظر بیشتر صورتوں میں ان کی فن کارانہ حیثیت اور انتقادی اہمیت صفر ہوتی ہے اس لیے انہیں ضرورت سے زیادہ اہمیت نہ دینی چاہیے۔

دراصل پاگل فن کاروں یا فن کاروں کے پاگل پن کا مسئلہ ایک بہت اہم ہے۔ حد
نظامی مگر بہت دلچسپ بحث کا ضمنی حصہ ہے۔ کیا فن کار - انبارمل ہوتا ہے؟
ماہرین نفسیات میں گونا گونا گوں اختلاف رائے ملتا ہے۔ لیکن بیشتر کا اس امر پر اتفاق
ہے کہ فن کار مرلیضانہ شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے۔ ویسے یہ بحث ابھی آج کی نہیں کیونکہ
افلاطون سے ہی تخلیقی فن کاروں کو کسی نہ کسی حد تک دیوانہ، جنونی، پاگل یا کم از کم
غیر معمولی تو ضرور ہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ افلاطون نے دیوانگی کو استعارۂ استعمال کیا تھا۔
اس کا مطلب یہ نہ تھا کہ تخلیق کے لیے دیوانگی لازم ہے۔ کیونکہ اس کے منطقی نتیجہ میں ہر
دیوانہ ہی تخلیقی فن کار کہلائے گا۔ اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں؛ ایک بات البتہ ہے کہ
لوگ دیوانہ سمجھیں یا نہ سمجھیں، لیکن تخلیق کاروں کو وہ شک و شبہ کی نگاہ سے یقیناً دیکھتے
ہیں۔ شاید اس میں خود تخلیق کاروں کے طرز عمل کا بھی ہاتھ ہو، نفسیاتی معاالجہ کی
کتب اور ان کے زیر اثر بعض نفسیاتی ناقدین نے بھی تخلیق کار کی انبارملی کو بہت
زیاوہ - بلکہ ضرورت سے زیاوہ اہمیت دی ہے۔ چنانچہ عوام کی مانند بعض ناقدین -
جن میں سرفہرست ایڈمنڈ ہولسن ہے - کا یہ خیال ہے کہ ہر تخلیق کار کے لیے اول
تو انبارمل ہونا لازم ہے اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق
کا اعصابی خلل سے بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ انداز نظر کئی سپاٹنی پر مبنی نہ بھی، لیکن اس
میں جزوی صداقت یقیناً ملتی ہے۔ اس ضمن میں ان کا تہد و تخلیق کاروں کی زندگیوں
بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔ جنہوں نے تمام معروف ہنر والے بیویوں میں بے سبکی (میراجی)،
جو اونیونی، کولریج، ڈی کوئیس، یا انکو جلست تھے، (منٹو)، اعصابی خلل کے عریض
تھے۔ (شیلے، باولیر، نامرو تھے۔ (رسکن، سوٹ)، جو مجرم رہے، (اد ہنری)، اقدام
قتل کے مجرم تھے۔ (نارمن میلر)، بولی دیواز سے جنسی دلچسپی رکھتے تھے۔ (ٹران شپے)،
جنسی امراض میں مبتلا ہونے، (موپساں)، جنسی کے روی کے شوقین (دوستوفسکی)،

جنسی کارکردگی سے کبھی دل نہ بھرا۔ (باٹرن، ہم جنس پرست تھے۔ آسکروایڈ، اگر بالکل اخلاق پاختہ نہ تھے تو روٹیس، تو ذہنی امراض میں مبتلا رہے۔) (ورجینا ولف قاضی نذرا لا سلام، پاگل خانے میں مرے۔ دوسی ساو، اور بالآخر خودکشی کی وارنٹس، ہیٹنگوے، - اب آسے افلاطون کی فرزانہ دیوانگی "سمیں یا فن کارانہ لابی پین، بہر حال اتنا تو یقینی ہے کہ تخلیق کاروں میں انہیں دوسروں سے ممتاز کرنے والی ایک خاص نفسی تربیت ضرور ملتی ہے اور ہر تائبہ بھی "I.Q." کی آخری سیڑھی پر کھڑا نظر آتا ہے۔ اس لیے بعض اسے بھی انبار مل سمجھتے ہیں، حتیٰ کہ سائنس ایسے غیر جذباتی اور حقائق و کوانٹ کی صداقت پر کھنے والے علم کے ماننے والوں کو بھی اس انبار مٹی میں شامل کر لیا گیا ہے۔ چنانچہ جاسوسی کہانیوں، سائنسی فسانوں اور تھرلرز نے جنونی سائنس دان کا ایک عجیب و غریب تصور لوگوں کے ذہن میں بٹھا رکھا ہے۔ بہر حال اپنے موضوع کی حدود میں رہتے ہوئے دنیا سے اب کو دیکھیں تو پھر شمس الرحمن فاروقی کی یہ رائے قابل غور ہے،

"شاعری اور خاص کر اردو شاعری میں جنون کو تو بڑا اہم مرتبہ حاصل رہا ہے۔۔۔۔۔ تمام بڑے شاعر اور خاص کر تمام بڑے رومانی شاعر۔ کسی نہ کسی حد تک عقل کے اس غیر توازن کے آئینہ دار ہیں جو اپنی ابتدائی شکل میں عقلی طرز انہام کی نفی کرتا اور تخیلی یا وجدانی طرز انہام پر مبادرت کرتا ہے۔ نیز اپنی آخری شکل میں عقلی بیوہار سے مکمل انکار کر کے باقاعدہ جنون میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ جنون اور عقل دو اصل اشیاء کے انہام کے دو طریقے ہیں اور شاعری اور ما بعد الطبیعیات میں جنون کو عقل پر فوقیت حاصل ہے۔" ملے

افراط و تفریط سے بچ کر اس مسئلہ کا جائزہ لینے پر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ انبار مٹی کو فارمولے کی طرح تسلیم نہ کرنے پر بھی یہ یقین ہے کہ بعض — لیکن سب میں نہیں — اعصابی و باقویا انتشار کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ اس میں جذباتی تخلیق کاروں کے ساتھ ساتھ غیر جذباتی سائنس دانوں کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔ یہ عمومی حالت ہے جب کہ... مخصوص صورتوں اور استثنائی مثالوں میں اس اعصابیت کے ڈانڈے نیورائیت یا اعصابی نخل سے بھی جلتے ہیں، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نفسیاتی الجھنوں اور مرگی کے دوروں کی وجہ سے دوستوں کی شخصیت میں جو سحر انگیزی پیدا ہو چکی تھی، اس نے فرانٹز اور ایڈلر ایسے نفسیات دانوں سے اس پر مقالات قلم بند کرائے۔

اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ ہر تخلیق کار بلکہ نفسیاتی لحاظ سے تو ہر فرد ایک مخصوص نفسی جہان رکھتا ہے اور اپنی سائیکی کی محرک کاریوں اور اپنے لاشعور کی ظلم کاریوں کے لحاظ سے منفرد ہوتا ہے۔ اس لیے چند مخصوص اور استثنائی مثالوں سے عمومی نتائج کا اخذ کرنا تو گمراہ ہونا ہی ہے، لیکن ایسے نتائج کو فارمولوں کی صورت میں مزید استثنائی مثالوں پر منطبق کرنا اور بھی زیادہ گمراہی کا موجب بن سکتا ہے۔ اس لیے زیادہ محفوظ اور قطعی طریقہ تو یہی ہے کہ اس نقطہ نظر سے ہر تخلیق کار کی تحلیل نفسی ہو اور اس کے نتائج کی روشنی میں اس کی شخصیت کی نفسی اساس اور اس کا اس کی تخلیقات سے رابطہ متعین کیا جائے جیسے کہ ایملی ٹولانے کیا۔ اس نے خود کو پندہ ماہرین نفسیات کے حوالہ کر دیا، جنہوں نے اس کی نفسی چھان چشک سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اس کی تخلیقات اس کی اعصابیت کا ثمر ہیں۔ ایملی ٹولانے اس فیصلہ کو درست تسلیم کر لیا تھا بلکہ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے اپنی بعض نظموں کا محرک دماغ میں انتشار

اور اعصابی کمزوری (NEURASTHENIA) قرار دیا تھا۔ جس سے وہ شعر نے اپنے افسانوں کے مجموعہ آنکھوں پر دونوں ہاتھ "میں یہ اعتراف کیا کہ بعض افسانے لکھ کر اس نے اپنا کیتھارسس کیا ہے خود فرماؤ نے بھی ایک موقع پر جرمن شاعر میں (HEINE) کے یہ اشعار نقل کیے ہیں۔ جن سے تخلیق اور مرض کے کرب میں جام دینا ایسا تعلق نظر آتا ہے :

"DISEASE AT BOTTOM BROUGHT

ABOUT CREATIVE URGENCY, FOR, CREATING I

SOON COULD FREE THE PAIN ABATING CREATING

I COULD WORK IT OUT"

مرض اور تخلیق کے تعلق کا مشاہدہ لائٹھاردن کاروں کی زندگی سے کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلہ میں باونیر نے اپنے روزنامہ میں ان کیفیات کا ذکر ایک انوکھی شدت اور دل ہلا دینے والی بے چینی کے ساتھ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے :
 "میں نے اپنے ہسٹریا کو روٹھے کھڑے کر دینے والے خوف اور اہواز کے ساتھ پالا ہے۔ اب مجھے مسلسل دوران سرگی شکایت رہتی ہے۔ آج ۲۳ جنوری ۱۸۶۲ء کو ایک انوکھی طرح کا احساس ہوا، میں نے جنون کے پال دہر کو اپنے سر کے اوپر سے گزرتے محسوس کیا !
 جہاں تک تخلیق کار کی اعصابیت یا ادب سے وابستہ دیگر اہم نفسیاتی مباحث

۱۔ "غالب کی شاعری کا نفسیاتی مطالعہ" ، ص : ۱۶۱

۲۔ "COLLECTED PAPERS" (Vol. iv) p. 43

۳۔ بحوالہ صحیفہ غالب نمبر ۲

کا تعلق ہے۔ تو امریکہ میں ۱۹۱۰ء سے ان پر بحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ کلاویا مورلین کے بموجب ۱۹۱۰ء اور ۱۹۲۶ء کے درمیان فرانٹز کے نظریات کی ادب و فن پر تطبیق کی سرگرم بحثوں کا دور تھا۔ اس دوران میں بہت کچھ لکھا گیا۔ لیکن اچھے اور قابل قدر مقالات کے ساتھ ساتھ ایسے مقالات بھی لکھے گئے جن سے الجھنوں میں مزید اضافہ ہی نہ ہوا بلکہ بعض تو سرے سے بالکل بے معنی تھے۔ ”بلکہ کلاویا نے اس دور کے جن مقالات کا خصوصی تذکرہ کیا وہ یہ ہیں: الفرڈ بوٹو کٹز کا مقالہ ”THE ARTIST“ (مطبوعہ ۱۹۱۵ء) کٹز کے بموجب تخلیق کار پاگل اور نیوراتی کے پن بین ہوتا ہے۔ اس لیے بعض اوقات اس میں نیوراتی رجحانات بھی نظر آتے ہیں۔ لیکن جہاں تک تخلیقی تحریک کا تعلق ہے۔ تو اس کے اثرات ہمیشہ صحت بخش ہوتے ہیں۔ بلکہ اس کی وجہ سے تخلیق کار اعصابی خلل سے محفوظ رہتا ہے۔ تخلیقی تحریک کا اظہار فن کا مادہ تکنیک میں ہوتا ہے اور اس سے وہ لاشعور کو نگام ڈالنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس سے کٹز نے یہ نتیجہ اخذ کیا۔

”فن در حقیقت اصول حقیقت اور اصول مسرت میں مناسبت کا ایک

انداز ہے۔ اور یہ دونوں کو نہایت منفرد انداز میں ہم آہنگ کرتا ہے؟“

یہ مقالہ ”THE SEVEN ARTS“ میں شائع ہوا تو اس کے سرموجیز اپن ایم نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے اداریہ قلم بند کیا۔ جس کے جواب میں کٹز نے مزید وضاحت کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ تخلیق کار نہ تو نارمل ہوتا ہے اور نہ ہی وہ نارمل ہو سکتا ہے۔ بلکہ اسے نارمل ہونا ہی نہ چاہیئے۔ اس کے بموجب تحلیل نفسی کے ذریعہ سے تخلیق کار کو نارمل بنانا ممکن نہیں، کیونکہ وہ خود بھی نارمل بننے کا خواہاں

نہیں ہوتا۔

وہلم شیکل نے "POETRY AND NEBROSIS" کے موضوع پر سلسلہ وار پانچ مقالات قلم بند کیے جو ۲۳-۱۹۲۳ء میں طبع ہوئے۔ شیکل پیشہ ور نفسی معالج تھا۔ اس لیے اس مسئلہ کے بارے میں ان کا رویہ ادبی ناقد کے برعکس معالجہ جاتی ہے شیکل کی دانست میں تخلیق کار دنیاوی طور سے نیوراتی ہوتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"فنکار اور نیوراتی میں کسی طرح کا بھی تفرق نہیں۔ گوہر نیوراتی فن کار نہیں ہوتا، لیکن ہر فن کار یقیناً نیوراتی ہوتا ہے؟

شیکل کے خیال میں نیورائیت عالمگیر رجحانات میں سے ہے۔ یہ جہت اور کلچر کی کشمکش کے نتیجہ میں جنم لیتی ہے اس نے نورٹوڈا اور لمبروسو کے اس نظریہ کی کر تخلیق کار یقیناً پاگل اور اخلاق باختہ ہوتا ہے۔ تردید کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ اپنے فن اور فن کا لائق اظہار کی بنا پر تخلیق کار عام نیوراتی افراد کے مقابلہ میں نسبتاً زیادہ صحت مند ہوتا ہے۔ اس کے بقول:

"تخلیقی سرگرمیاں بھی ایک طرح کی خود تحلیل نفسی ہے، اس لیے ان کے اثرات ہمیشہ صحت، بخش ہوتے ہیں؟

جہاں تک تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس کا تعلق ہے تو شیکل اسے قلعی طور پر نیوراتی تصور کرتا تھا۔ اس سلسلہ میں اس نے نیوراتی بنانے والے ان مریضانہ ذکر واری محرکات پر خصوصی زور دیا: ہسٹریا کی علامات، دباؤ، تزویج محرکات (INCEST) پر مبنی فینٹسی، تشویشی حالت، کمزوری (یا مخصوص ہم جنس پرستی)، کراہت پر مبنی مسوئتا کذب و افتراء سے خصوصی رغبت، فینٹسی کے تار و پود بننا اور مذہب بطور پناہ گاہ، ان تمام مریضانہ رجحانات کے تفصیلی مطالعہ کے بعد اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا:

"تمام تخلیقی فن کار نیوراتی ہیں۔ ان کا اعصابی خلل ان کے ہسٹریا سے جنم لیتا

ہے۔ وہی قدیم اور پریشان کن مرض جس کے بغیر نسل انسانی تہذیب اور
پچھڑکی ارنج سطح سے یکسر محروم رہتی۔ آج ہمیں یہ بائبل فطری معلوم ہوتی
ہے۔ لیکن حقیقتاً تمام عجائبات عالم میں سے عظیم ہے؟

۱۹۱۲ء میں آئقمرس جیکب سن نے ایسا ہی ریڈ کے ایک مقالہ بعنوان

"OFMANIC DEPRESSIVE INSANITY IN LITERARY GENIUS"

کے جواب میں ایک مقالہ لکھ بند کیا جس کا عنوان یہ تھا :

"LITERARY GENIUS AND MANIC-DEPRESSIVE INSANITY, WITH SPECIAL
REFERENCE TO THE ALLEGED CASE OF DEAN SWIFT"

ایوارڈ نے اپنے مقالہ میں اس امر پر زور دیا تھا کہ تخلیق کاروں کا جنون بلحاظ نوعیت
MANIC DEPRESSIVE ہوتا ہے۔ اور ان کی تخلیقات ان کے غیر معمولی احساسات
اور شدید جذبات سے چھٹکارے کا ایک انداز ہوتی ہیں۔ اپنے استدلال کی شہادت میں
اس نے ڈیون سوئٹ کی زندگی کے مختلف واقعات پیش کیے۔ جیکب سن نے اس انداز نظر
کی شدید مخالفت کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادبی ہی نہیں اور جنون واقعی لازم و
ملزوم ہیں۔ تو پھر سکیزوفرینیا (SCHIZOPHRENIA) کے مریضوں اور نشادروں
میں کوئی فرق نہ رہا۔ "اور اگر فن اور جنون میں اتنا ہی گہرا رابطہ ہے تو پھر پانگل ٹانوں سے
تخلیقات کیوں نہیں برآمد ہوتیں؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر عظیم ادبی شخصیت کے لیے
عظیم ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے، اس کے ساتھ ہی اپنی تخلیقات کی چھان پھٹک کے
یہ اعلیٰ تر تنقیدی صلاحیتوں کا حامل بھی ہونا چاہیے۔ ان صلاحیتوں کے فقدان کے نتیجہ
میں کوئی بھی عظیم ادبی شاہکار جنم نہیں لے سکتا؟ اس مقالہ کے بنیادی تھیسس کو
جیکب سن کے الفاظ میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے :

"ادبی جینٹس بالعموم — لیکن ہمیشہ نہیں — جنونی طبیعت کا حامل ہوتا ہے

لیکن اس کی بہترین تخلیقی صلاحیتیں بحیثیت انسان اس کے بہترین لمحات کی عکاس ہوتی ہیں۔ اور یہ لمحات، لمحاتِ دانش ہوتے ہیں۔ یہ تسلیم بعض اوقات بعض نفسی مریضانہ کیفیات بھی اس کی تخلیقی کاوشوں میں رنگ آمیزی کی موجب بنتی ہیں۔ لیکن وہ محض ان نفسی مریضانہ کیفیات کے باعث ہی جی نہیں نہیں بنتے۔ جی نہیں مرض نہیں؟

یہ مقالات ابتدائی دور کے ہیں۔ لیکن آج ان کی اہمیت اس بنا پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ایک..... تو اس نثر اعلیٰ بحث میں زاویہ نگاہ کے قطبیتی بُعد (POLARITY) کی اساس استوار ہوتی نظر آتی ہے۔ اور دوسرے اس لیے کہ ان میں جن مباحث کو چھیڑا گیا وہ آج بھی زندہ ہیں۔

تخلیق کار کی اپنا رٹھی اور تخلیقات کا رشتہ اعصابی خلل سے جوڑنے والوں میں دو نام بہت معروف ہیں۔ ان میں ایک ادبی نقاد ہے اور دوسرا پیشہ ور نفسی معالج، ایڈمز سٹون کی معروف تالیف "WOUND AND THE BOW" ۱۹۲۹ء میں طبع ہوئی تھی۔ اس میں شامل اس کا مقالہ "PHILOTTES: THE WOUND AND THE BOW" ۱۹۱۶ء میں طبع ہوا تھا اور اب اس موضوع پر حوالہ کی چیز بن چکا ہے۔

دوسری کتاب ڈاکٹر ایڈمز سٹون کی ۱۹۵۰ء میں مطبوعہ "THE WRITER AND THE PSYCHO ANALYSIS" ہے۔ یہ ابھی خاصی متنازعہ فیہ کتاب ہے۔

ایڈمز سٹون نے ٹرائے کی جنگ میں فلو طیس کی عسکی کمان اور پھوڑے کے نقص کو استعارہ بنا کر فن کار کی اپنا رٹھی کا نظریہ پیش کیا۔ ٹرائے جاتے وقت فلو طیس کو ایک ایسا متعفن پھوڑا نکلا کہ اس کی ناقابل برداشت بو کی وجہ سے اس کے ساتھی اسے ایک غیر آباد جزیرہ میں چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ لیکن دس سالہ جنگ میں ایک ایسا موقع آ گیا کہ جنگ کا پانسہ پٹنے کے لیے فوج کو فلو طیس کی عسکی قوتوں کی حامل کمان کی فروخت

پڑی۔ اب تمام سردار واپس آئے۔ اور اپنے طرزِ عمل کی معافی مانگی۔ گولیوں چھوڑے جانے پر غلطی سے سخت عیش میں تھا لیکن بالآخر ان کے ساتھ جاتا ہے۔ اور اپنی کمان سے ان کی جنگ جیتتا ہے۔ اور اب ایک اور معجزہ رونما ہوتا ہے یعنی کمان چلانے کے عمل نے اسے اس متعفن پھول سے نجات دلا دی۔ اور یوں وہ مکمل طور سے صحت یاب ہو جاتا ہے۔ اس دھند کی استعاراتی حیثیت واضح ہے۔ متعفن پھول کا تخلیق کار کی ابتداء ملتی ہے اور طبعی کمان اس کی تخلیقی صلاحیتیں۔ معاشرہ اس طبعی کمان (تخلیقات) کی خاطر پھول کا متعفن (ابتداء ملتی) گوارا کرتا ہے۔ جبکہ تخلیق کار تخلیقی عمل سے شفا پاتا ہے۔

گویا اس نظریہ پر لائیل ٹرانگ اور بعض دیگر ناقدین نے اعتراضات بھی کیے ہیں۔ لیکن اس نظریہ کی اہمیت اور نہیں تو کم از کم اس بنا پر تو یقیناً ہوجاتی ہے کہ تخلیق کار اور اس کے معاشرہ میں جو رابطہ ملتا ہے۔ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ جس دھبے سے وہ ایک دوسرے کو گوارا کرتے ہیں۔ اس پر بطور خاص زور دیا گیا ہے۔ تخلیق کار اپنی ابتداء ملتی کے تعفن سے ہر تنہا جزیرہ میں رہ سکتا ہے۔ لیکن اپنی مخصوص ضروریات کے تحت معاشرہ اسے چھوڑے کی تو سمیت قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اور تخلیق کار بھی ہم جنسوں سے کٹ کر تنہا جلا وطن کی زندگی بسر کر کے خوش نہیں۔ بالفاظِ دیگر تخلیق کار کو بھی معاشرہ کی اتنی ہی ضرورت ہوتی ہے۔ جتنی کہ خود معاشرہ کو اس کی۔ جب کہ رابطہ کی اساس تخلیق بنتی ہے۔

لائیل ٹرانگ نے اپنے ایک مشہور مقالہ **ART AND NEUROSIS** میں اس مسئلہ کا تفصیل مطالعہ کرتے ہوئے نسبتاً متعادل روش اختیار کرتے ہوئے اسے زمانی حدود میں بھی تقسیم کرنے کی سعی کی۔ سو اس کے بقول "رومانی تحریک کے آغاز سے لے کر اب تک فن کار کی ذہنی صحت کا مسئلہ ہماری تہذیب میں موضوع بحث بنا رہا ہے۔ جب کہ اس سے قبل بالعموم شاعر کو پاگل سمجھا جاتا تھا، لیکن یہ محض بات کہنے کا ایک انداز تھا۔ مقصد

صرف یہ ہوتا تھا کہ شاعر کا ذہن اور لوگوں مثلاً فلاسفر کی مانند کام نہیں کرتا بلکہ اس کے خیال میں دکھار کی اعصابیت کا تصور اس لیے مقبول ہو گیا کہ ایک تو بالعموم یہ باور کیا جاتا ہے کہ جسم کی ایک خامی کی تلافی دیگر حیثیات کی شدت کی صورت میں ہو جاتی ہے۔ جیسے کور چشم میں لمس اور سماعت کی جس غیر معمولی طور پر تیز ہو جاتی ہے۔ علاوہ ان میں یہ بھی عام طور سے تسلیم کیا جاتا ہے کہ جسمانی یا ذہنی افوریت کے نتیجہ میں فن کار خاص انداز کی پراسرار نفسی قوت کا حامل ہو جاتا ہے۔ لیکن لانیل ٹرائنگ نے ان دونوں کو درست تسلیم کر بننے سے انکار کر دیا، اس کے بموجب :

”ہمیں اس حقیقت کو ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ فن کار کے پیشے کا یہ تقاضا ہے کہ وہ کسی نہ کسی صورت میں فیشی سے رابطہ رکھتا ہے، اپنے کام کی نوعیت کے لحاظ سے وہ اپنے لاشعور کے اظہار پر مجبور ہے۔ وہ اسے مختلف اہادوں میں مستور تو کر سکتا ہے۔ لیکن واضح رہے کہ اہادے پہنانا چھپانا تو نہیں بلکہ اس ضمن میں تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ایک ادیب اپنی نجی اور داخلی کیفیات کو جتنا چھپانے کی کوشش کرے گا، اتنا ہی زیادہ سکھ پرگز نہیں۔ وہ اپنے حقیقی لاشعور کو عیاں کرتا جائے گا۔ اور یہ وہ نہیں ہوگا جسے بالعموم لاشعور سمجھا جاتا ہے“ ۱۷

یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ فن کار دیگر افراد کے مقابلہ میں اپنے حالات و کوائف حقیقی اور مفروضہ بیماریوں اور تکالیف وغیرہ کے بیان میں کہیں زیادہ ہتھ اور کامیاب ثابت ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں لاتعداد خوردنوشت سوانحات، تذکیر، خطوط اور ڈائریوں

۱۷. "LIBERATION IMAGINATION" p.160

۱۸. IBID p.169

کی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ جب کہ روسیہ اور ستاں وال وغیرہ کے اعتراضات تو اب تحلیل نفسی میں کلاسیکی مثالوں ایسی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ دیگر افراد بھی نفسی حوادث اور داخلی خلفشار سے دوچار ہو سکتے ہیں۔ لیکن وہ ان کے فن کارانہ اظہار پر قادر نہیں ہوتے۔ اس لیے ان کی اعصابیت کا یوں چہرچاہیں ہوتا۔ لانیل ٹرائگ لکھتا ہے :

”یہ تحلیل نفسی کے اساسی تصورات میں سے ہے کہ ہر شخص کا کردار لا شعوری قوتوں کے تابع ہوتا ہے۔ اس لیے سائنسدان، بینکر، قانون دان اور سرجن وغیرہ اپنے اپنے پیشہ کے تقاضوں کی بنا پر اپنی زندگیوں میں مفاہمت اور اخلاقی سے کام لینے پر مجبور ہیں۔ لیکن تحلیل نفسی کے اصولوں کی روشنی میں ان کا جائزہ لیا جائے تو جس دباؤ اور غیر متوازن کیفیات کا مشاہدہ اور یوں میں کیا جاسکتا ہے۔ اس سے انہیں یکسر آزاد پانے کی کوئی وجہ نہیں ملے۔“

”واقع رہے کہ اعصابی خلل کا ذہنی کامیابیوں کے ساتھ ساتھ ان میں ناکامی اور محدود ہونے کے ساتھ ساتھ عامیانیہ بن کے ساتھ بھی تعلق ہوتا ہے۔ اس لیے تمام معاشرہ کو ہی اعصابی خلل میں مبتلا دیکھا جاسکتا ہے، اور مجھے اس پر کوئی اعتراض بھی نہیں آئیونکہ میں یہ باور کرتا ہوں کہ واقعی معاشرہ کا مسئلہ بجز اعصابی خلل میں مبتلا ہے۔ اس لیے جب اعصابی خلل سے اتنی بہت سی وضاحتیں ہو سکتی ہیں تو پھر اسے صرف ایک شخص کی تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ قرار دینا درست نہیں بلکہ ”مبتلا“ ایک لحاظ سے یکتا اور ممتاز ہے اور وہ ہے اپنے اعصابی خلل سے مخصوص تعلق کی بنا پر۔“

فتح کار جو کچھ بھی ہے وہ اس لیے ہے کہ اسے اپنے اعصابی خلل کو کامیابی سے صورت

معنی عطا کرنے کی قدرت حاصل ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ صورت پذیری سے وہ اسے دو سروں کے سامنے یوں پیش کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے کہ وہ کشاکش میں پتلا انا کے لیے اثر پذیری کی صلاحیت کے حامل ہی ثابت ہیں۔ ہذا فن کارانہ جی نیس کی تشریح اس کے ادراک و احساسات اور مواد کو صورت معنی دینے کی صلاحیتوں پر مبنی ہوتی چاہیے۔ کیا ہم اس کی رفتار و گفتار اور جنسی قوتوں کی اعصابی خلل کی روشنی میں تشریح کر سکتے ہیں؟ ہاں! ان سے وہ کیا کام لیتا ہے اور کس طرح سے کام لیتا ہے۔ صرف ان امور کا مخصوص اعصابی خلل کی روشنی میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے؟ ملے

اس ضمن میں وہ مزید رقم طراز ہیں :

..... یہ تسلیم کہ ہم سب ہی مریض ہیں، لیکن عالمی سطح پر مریض ہونے میں بھی صحت کا ایک تصور نہیں ہے۔ جہاں ہنگ فن کار کے اعصابی خلل کا تعلق ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بنی نوع انسان کے ساتھ اس کے اعصابی خلل کا خواہ کتنا ہی اشتراک کیوں نہ ہو۔ اس کا ایک حصہ یقیناً صحت مندی پر مبنی ہے اور یہ وہ حصہ ہے جس کی توانائی کی بنیاد پر وہ ایک تصویریا خیال کی منصوبہ بندی کے بعد اسے فن کارانہ حسن سے پایہ تکمیل تک پہنچاتا ہے اس لیے اگر ہم سب واقعی مریض ہیں تو یہ ایک عالمی حادثہ ہے۔ عالمی احتیاج نہیں، یہ اپنی توانائی کے خرچ میں کفایت کے باعث ہو سکتا ہے۔ توانائی کی نوعیت کی بنیاد پر نہیں ملے

لائبل ٹرنگ کے عکس خیال کا اظہار ایڈمنڈ برنر نے کیا۔ اس نے کتاب کا آغاز

جن سطور سے کیا وہ اس کے تصورات کی بنیاد مہیا کرتی ہیں :

”عام تجرباتی نتائج کے برعکس میرا یہ عقیدہ نہیں کہ تخلیق کی صورت میں ادیب محض اپنی لاشعوری خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ بلکہ میرا نظریہ تو یہ ہے کہ وہ ان خواہشات کے خلاف اپنی تحریر کی صورت میں صرف ثانوی دفاع ”پیش کرتا ہے۔ اگر کسی تحریر میں ایسے اس کی خواہش ”ب“ کا اظہار ملتا ہے تو لاشعوری طور پر یہ خواہش ”ب“ کا اظہار نہ ہوگا۔ بلکہ مزید گہرائی میں جانے پر یہ کسی اور روپائی ہوئی خواہش ”الف“ کی تسکین ہوگی۔ ادیب کی شخصیت نے خواہشات کے خلاف جو دفاعی حصار قائم کر رکھا ہے۔ اس میں خواہشات کے اختصار اور دوپہل پڑنے کا یہ عمل اہم مارجن میں سے ہے۔ واضح رہے کہ تخلیق میں اظہار پانے والی اس متبادل خواہش ”ب“ کا انتخاب یوں ہی شکل پتھر نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ ادیب کے لاشعوری رجحانات سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ البتہ اس وقت لحاظ شدت یہ اتنی قوی نہیں ہوتی، اسی لیے اسے شخصیت دفاعی عمل میں کامیابی سے ہٹ سکتی ہے۔“

یہ انداز نظر اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ ایک تو اس میں تخلیق کار اور لاشعور سے اس کے رابطہ کو نئے تناظر میں سمجھنے کی کاوش ملتی ہے۔ اور اس لیے بھی کہ اس سمجھنے میں ”لاشعوری خواہشات کے ثانوی دفاع“ کی اساس پر تخلیق کار کے اعصابی تحلیل کا مطالعہ کرتے ہوئے وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ ہر ادیب کی ایک بنیادی الجھن ہوتی ہے جو ہمہ گیر طفولیت میں ماں سے تعلقات کے نتیجہ میں جنم لیتی ہے، اور یہ ہے UNDIGESTED MASOCHISTIC FANTASY سیدھے سادھے الفاظ میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہر ادیب اپنے داخلی خمیر کی افویت کے سامنے بصورت تخلیق ایک طرح سے داخلی دفاع ”پیش کرتا ہے۔ اور یہ بذاتِ خود خواہشات کے سامنے شخصیت کے سامنے دفاعی طریق کار کا

ایک انداز ہوتا ہے :۱۔

ایڈمنڈ ہرنگ نے اپنے نظریہ کی اساس ایڈی پس الجھاؤ (بچہ کی ماں سے جنسی پکڑی اور اس کے نتیجہ میں باپ سے لاشعوری حسد اور مسابقت کا احساس) اور منفی ایڈی پس (انسانی تطبیق کے نتیجہ میں باپ سے لاشعوری جنسی دلچسپی۔ لڑکیوں میں یہ عمل برعکس صورت میں ملتا ہے) پر استوار کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ گو عالم حالات میں یہ الجھنیں لاشعور کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اور بلوغت میں بالعموم ان کا شعور نہیں رہتا، لیکن بعض اوقات یہ الجھاؤ بے حد شدید صورت بھی اختیار کر لیتے ہیں اور یوں نتیجہ تخلیق کار (اور عام لوگ بھی) ایک خاص طرح کی اعصابیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس سے جس داخل کشاکش کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ شدید حساسیت کی بنا پر تخلیق کار کو کچھ زیادہ ہی بے گل کر دیتی ہے۔ یوں وہ لاشعور کے منصفین کے سامنے مجرم کی مانند اپنا دفاع پیش کرتا ہے۔ ایڈمنڈ ہرنگ نے اس تمام بحث کو کمرہ عدالت کے انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کے بقول تخلیق کار اپنی تخلیق کے ذریعہ سے مندرجہ ذیل (لاشعوری) الزامات کا جواب دیتا ہے:

و۔ میں اذیت کو شہ پر مبنی سزا کے چمکے کا مجرم نہیں ہوں۔

ب۔ اگر میں مجرم ہوں بھی تو میں اس (مندرجہ بالا) مجرم کا نہیں بلکہ کسی اور مجرم کا مرتکب ہوں۔

ج۔ میں نے کسی طرح کا مجرم نہیں کیا کیونکہ کل عالم شریک مجرم ہے۔

د۔ مجھے جنسی ناگ جھانگ (PEEPING TOM) کی عادت نہیں۔

جہاں تک تخلیق کار کی نفس ساخت کا تعلق ہے۔ تو ہرنگ کی دانست میں بیشتر کی زندگی میں سے نوشی اور ہم جنسیت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ یہ تخلیق نفس کی اصطلاح میں

طرز عمل کے یہ دونوں طریقے اس اعصابی خلل کی علامات ہیں، جسے ذہنی مراجعت (ORAL REGRESSION) کہتے ہیں۔ گو بیشتر تخلیق کاروں کی زندگی میں اس کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ لیکن وہ اسے ہر ایک کے لیے لازم تصور نہیں کرتا، تاہم وہ اس امر پر زور دیتا ہے کہ کھانا، شراب پینا اور ہم جنسیت۔ یہ تینوں ہی اس الجھن سے چھٹکارا پانے کے مختلف انداز ہیں، اس لیے ان تینوں کا ایک شخص میں اجتماع۔ تعجب خیز نہ ہونا چاہیے۔ بلکہ جیسا کہ خود ایڈمنڈ برگلر نے بھی تسلیم کیا ہے۔ اس میں حمزوی صداقت ہے، لیکن مثالوں کے لیے ہمیں مغرب کی جانب دیکھنے کی بھی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ کہ ہمارے ہاں بھی معروف مثالوں کی کمی نہیں۔ کلاسیکی غزل گو کے عشق مستحقیق کا نفسیاتی تجزیہ کریں تو نتیجہ کچھ اور ہی نکلے گا۔ میر تقی میر کے اشعار میں ہم جنسیت کے بارے میں جس دالہ نہرین کا اظہار ملتا ہے اسے طوفانِ کھکھکات کا مطالعہ کرنے پر میر کی اور ہی تصویر بنتی ہے۔ پھر غالب ہے جس نے کھلے بندوں پی اور یہ بھی کہا :

مے سے غرض نشا ط ہے کس روسیاء کو

اور ریاض خیر آبادی جس نے کبھی نہ پی، لیکن عسر شراب پر خوب صورت اشعار لکھنے میں گزار دی۔

لیکن اندازِ نظر میں تنوع یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ بلکہ مختلف اوقات میں مختلف ماہرینِ نفسیات (اور ادبی ناقدین بھی) اپنے اپنے خیالات سے اس نزاعی بحث کی دلچسپی میں اضافہ کرتے رہے۔ اس سلسلہ میں معروف امریکی ماہرِ نفسیات ڈاکٹر کلیرنس پی اوبرنڈروف (CLARENCE P. OBERENDROF) کا مقالہ بعنوان

"PSYCHOANALYSIS IN LITERATURE AND ITS THERAPUTIC VALUE"

خصوصی تذکرہ چاہتا ہے، گو وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ بعض اوقات ادیب لاشعوری طور پر اپنی بیوراتی الجھنوں سے چٹھکارے کے لیے تحریر کا سہارا لیتا ہے۔ "لیکن وہ تحریر کی شفافیت، تاثیر کو تسلیم نہیں کرتا کہ اس کے بوجب بیشتر صورتوں میں ادیب کا تحریر کے ذریعے سے اعصابی خلل سے چٹھکارا پاناسی ناکام ثابت ہوتا ہے، یوں لکھنے کے بعد ادیب جو وقتاً فوقتاً یہ غسوس کرتا ہے کہ اس نے تحریر سے اخراج کر لیا ہے۔ تو وہ اس لاشعوری احساس کا مرہون منت ہو سکتا ہے کہ لکھنے کے عمل سے چٹھکارے کی یہ سعی ناکام رہی ہے، اس لیے مزید سعی بھی لا حاصل ہوگی، ویسے لکھنے کے اس عمل سے آسودگی کو پاور سی کے سلسلے اعتراض گناہ یا نفس معاہدہ میں مرض کی علامات بیان کرنے کے ترکیب سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے، لیکن اصولی طور سے اس طرح کی خود عمرانی "ادیب کی بنیادی الجھنوں کا دائمی حل نہیں، بالکل اسی طرح جیسے مسلسل ہونے سے اعصابی خلل کے مریض کا پریشان ذہن سکون نہیں پاسکتا۔۔۔۔۔ بہت سے عظیم مگر ناسودہ اور پریشان حال ادیبوں نے اپنی تحریروں سے کسی طرح کا بھی دائمی سکون حاصل نہ کیا۔ انہیں عارضی نوعیت کی آسودگی کا احساس ہوا ہو تو وہ بات ہے، کیونکہ حقیقت تو یہی ہے کہ وہ آخری دم تک ان مشکلات میں گھرے رہے تھے۔۔۔ چنانچہ ڈی کوئینسی کو لرج، ایڈگر ایلن پو اور یادویر کی نمایاں مثالوں سے یہ امر باسانی ثابت کیا جاسکتا ہے کہ ان کی تخلیقات انہیں طویل اور جسمانی طور سے تباہ کرنے والے جذباتی کرب اور افیت سے نجات دلانے میں ناکام ثابت ہوئی تھیں بلکہ اس اندازِ نظر کی تائید اس نے مشہور امریکی ناول نگار ہاٹھورن کی نجی زندگی اور نفسیاتی الجھنوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے

ہونے اعتراضی تحریر کی عمومی مناسبت "ثابت کی بلکہ

برطانوی ماہر نفسیات ایڈورڈ گلوور نے اپنی مشہور کتاب "FRUED OR JUNG"

میں اس بحث پر نئے انداز سے روشنی ڈالتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ ادبی تخلیق اعصابی خلل کے باعث جنم نہیں لیتی بلکہ اس سے بھی زیادہ عجیب صورت حال کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یعنی فن کارانہ تخلیق ایک نئی طرح کی "ابنار ملتی" کے ذریعہ اعصابی خلل سے چٹکارا پانے کی کاوش ہوتی ہے۔ لیکن بلا نا نوعیت یہ مریضانہ نہیں ہوتی اس کے بقول :

"اعصابی خلل اور خاص ادبی تخلیق میں یہ بنیادی فرق ہے کہ اعصابی خلل لیپڈو کی مراجعت کا نتیجہ ہوتا ہے جس کے باعث پہلے سے ہی دباؤ کا ناقص نظام اور بھی زیادہ ناکارہ ہو جاتا ہے ماسی کے باعث دباؤ کی توتیں اور دباؤ کے زیر اثر شخصیت میں اعصابی خلل کی صورت میں مضامنت کا ایک انداز طے پا جاتا ہے۔ خود تعزیری کا یہ طریقہ لا شعوری ہوتا ہے۔ اس کے برعکس فن پارے کا لا شعوری محرک خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو، لیکن یہ لیپڈو سے آگے بڑھ کر موجودات کی دنیا میں اپنے قدم مضبوطی سے چلنے کی سعی ہوتی ہے۔ اس لیے اس صورت میں جبلی مضامنت دباؤ کے نظام کی مریضانہ شکست کی بناء پر نہیں ہوتی اور صحیح معنوں میں یہی ارتفاع ہے کہ اس صورت میں خود تعزیری کی بھی ضرورت نہیں رہتی" (ص : ۱۸۵)

متوازن رویہ پر مبنی ایڈورڈ گلوور کے اس طرز استدلال کو تخلیق اور اعصابی خلل کی بحث میں نئی جہت قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اس بنیادی سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے کہ کیوں ایک کا لیپڈو مراجعت کرتا ہے اور دوسرے (یعنی فن کار) کا

آگے بڑھ کر موجودات کی دنیا میں اپنے قدم مضبوطی سے چمانے کی سعی کرتا ہے ؟ اس سوال کا درست جواب حاصل کرنے کے لیے عمومی اصول نہیں بنائے جاسکتے اور انفرادی تخلیق کاروں کی تحلیل نفسی کے بغیر بات نہیں بن سکتی ۔

اس ضمن میں سر ہرٹ ریڈ نے بہت خیال انفرادیات کی ہے ۔ اس کے خیال میں ادب پارے کا ایسا نفسیاتی مطالعہ ہونا چاہیے ۔ جس سے ہم خود فن میں نیوراتی " اور غیر نیوراتی " کی تیز کر سکیں ۔ اگر یہ نہیں ہو سکتا تو پھر ایسا نفسیاتی مطالعہ بھی بیکار ہے ۔ ہرٹ ریڈ کے بموجب تحریر کی علامات میں شعوری طور سے پیدا کیے گئے کھوپن کو میا ربنا کثر نیوراتی آرٹ " اور غیر نیوراتی آرٹ " میں امتیاز کیا جاسکتا ہے ۔

"DARWIN AND THE NAKED,

LADY" ایکس کفرٹ نے اپنی ایک دلچسپ کتاب

میں ہرٹ ریڈ کے اس خیال پر تبصرہ کرتے ہوئے اس اہم نکتہ کی طرف توجہ دلائی کہ اعصابی فعل ایک ایسی ذہن کیفیت کا نام ہے جس میں انسان مبتلا ہوتے ہیں کتلیں اور کینوس نہیں ، یہ مسئلہ ہمیشہ کتے نارمل " ہونے کی تمام اصطلاحات سے معمور پیچیدہ بحث میں الجھا دیتا ہے ۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ بہت ہی زیادہ نیوراتی افراد اور نسبتاً نارمل لوگوں کے فن میں امتیاز ممکن ہو سکتا ہے ۔ بلکہ بیشتر صورتوں میں تو اس کے لیے کسی مخصوص علم کی بھی ضرورت نہ ہوگی ؟ (ص : ۵۷) اس ضمن میں اس نے شیلے کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھا : شیلے کی مثال سے فن کار پر اس کے فن کے صحت بخش اثرات کی افادیت کے شکوک ہونے کا سوال پیدا ہوتا ہے ۔ شیلے ان منفرد لوگوں میں سے تھا جو اپنے فن سے اتنی بصیرت حاصل کرتے ہیں کہ ایک طرح سے وہ خود ہی اپنا تجزیہ کر لیتے ہیں لیکن کچھ لوگوں کے لیے ایسے اثرات افادہ بخش کم اور مضرت رساں ثابت ہو سکتے ہیں کم از کم اتنا تو کہا جاسکتا ہے کہ شیلے کا فن آغاز کے لحاظ سے تو یقیناً نیوراتی ہی تھا ؟ (ص : ۶۰) اس نقطہ نظر سے فلوبر ، دیو بلیک اور ایڈون مونر

کی شخصیات کی تحلیل نفسی اور فن کے تجزیاتی مطالعات کے بعد وہ جس نتیجہ پر پہنچا اس پر یہ بحث ختم کی جاسکتی ہے۔

”بے شمار فن کار نفسیاتی کیس“ ہیں۔ اور وہ اپنے اعصابی خلل سے اویٹ بھی اٹھاتے رہے ہیں، یہی نہیں بلکہ ان کا فن بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔ جہاں تک ہمارے کچھ میں فن اور اعصابی خلل کی باہمی مسابقت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں لانیل ٹرانگ کا یہ قول بہت معنی خیز ہے کہ ادب اور تحلیل نفسی دونوں حقیقت اور حصول مسرت کے اصول میں کشمکش سے ہمہہ برآ ہوتے ہیں، اور میری دانست میں تو ایک مرحلہ ایسا آجاتا ہے جہاں ان دونوں اصولوں کا ٹکراؤ ہو جاتا ہے۔ اور اسی مرحلہ پر فن جنم لیتا ہے یا لے سکتا ہے“ (۱ ص : ۶۶)

عام لوگ اس ٹکراؤ میں پس جاتے ہیں۔ جب کہ تخلیق کا ڈکراؤ کی قوت کو پراسرار تخلیقی عمل کے ذریعہ تخلیق کے پیکر میں منتقل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس سے دوسرے نے ۴۴ دولت کا جشکا حاصل کیا وہ اسی سے روشنی حاصل کرتا ہے۔

تخلیق، تخلیقی عمل اور وجدان

تخلیل نفسی کے امریکی ماہر ڈاکٹر ایزنڈرگھرنے اپنی پریکٹس کے دوران ۳۶ ادیبوں اور فن کاروں کا مختلف اوقات میں تخلیل نفسی سے علاج کیا (افسوس کہ اس نے ان کے نام درج نہیں کیے)، ان تخلیقی فن کاروں کے نفسی معاہدے اس نے کچھ عمومی نتائج اخذ کرتے ہوئے ادیب اور تخلیل نفسی کے موضوع پر ایک دلچسپ کتاب تحریر کی، جس میں اس نے تخلیق سے وابستہ لاشعوری محرکات پر بھی تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے بقول :

”بیس برس تک اس مسئلہ کا مطالعہ کرنے اور چھتیس ادیبوں کا تخلیل نفسی کی نحوہ دہین میں سے جائزہ لینے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ لاشعور

کی مدانتِ عالیہ میں ادیب ہر دم بحیثیت ایک ملزم اپنا دفاع پیش کرتا رہتا ہے۔ اضطراری طور پر ادیب جو بھی تخلیق کرے، لاشعور کی سطح پر وہ ایک نوع کے ثانوی دفاع سے بڑھ کر اور کچھ نہیں ہوتا۔^{۱۷}

اس ضمن میں ایڈمنڈ برگر نے لاشعور کے کردار کی جو وضاحت پیش کی ہے اس کے بموجب ”وفا اور کا بطور خاص ذہن نشین رکھنا لازم ہے۔ ایک تو یہ کہ لاشعور ایک منفرد کائناتی نہیں بلکہ اسے مختلف شعبوں کا مجموعہ تصور کیا جاسکتا ہے۔ بالفاظ دیگر جب لوگ یہ کہتے ہیں کہ فن کارانہ تخلیق کا سرچشمہ لاشعور سے چھوٹا ہے تو یہ اتنا ہی غلط تھا جتنا یہ کہنا کہ نیویا ایک نصف کرۂ ارض میں واقع ہے۔ اس سلسل میں ماہرین نفسیات کے اس بیان سے بھی ایک بڑی غلط فہمی نے جنم لیا ہے کہ لاشعور جامد نہیں بلکہ متحرک ہے۔ مگر اس اندازِ نظر کو اس کی ظاہری حیثیت میں تسلیم کر لینے میں جو خطرات مضمر ہیں، ان سے ہر صورت آگاہ رہنا لازم ہے کیونکہ صرف اسی ایک بات نے کہ لوگ لاشعور کی حد کی نوعیت کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے، اتنی غلط فہمیاں اور ان پر مبنی نتائج پیدا کیے ہیں کہ تمام غلطیاں ایک طرف ہوں تو پھر بھی اس کا پلڑا اچھا رہے گا۔“^{۱۸}

ایڈمنڈ برگر نے اپنے اندازِ نظر کو اس مثال سے بھیایا ہے کہ جب ہم ایک تیز رفتار ندی میں لکڑی کا ایک ٹکڑا پھینک دیں اور پھر چند گھنٹوں بعد واپس آکر اسے وہاں نہ پا کر حیرت زدہ ہوں تو ہم نے اس بنار پر حامد سوچ کا مظاہرہ کیا ہوگا کہ ہم اس حقیقت کو غرا موشن کر دیا تھا کہ ندی بہہ رہی ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر ندی کے

۱۷. "THE WRITER AND THE PSYCHO-ANALYSIS" p.xi

۱۸. ایضاً : ص ۱

تیز بہاؤ اور دیگر امور کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے ہم کٹری کا ٹکڑا چھیننے کے بعد اسے دوبارہ حاصل کرنے کے لیے باقی عدد منصوبہ بندی کریں تو یہ حرکی سوچ ہوگی چنانچہ اس کے بقول : اب ان دونوں دور کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہ لا شعور مختلف شعبوں کا مجموعہ ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی یہ علم کہ ان مختلف شعبوں کی داخلی توانائی کا توازن بھی ہر دم متغیر رہتا ہے تب اس مسئلہ کی نوعیت کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ لا شعور کے ان مختلف شعبوں میں جو ایک مسلسل رس کشی جیسی کیفیت ملتی ہے تو فن کارانہ تخلیق کا ان میں سے کس وقوعہ کے ساتھ رشتہ جوڑا جا سکتا ہے بلکہ

وہ اس ضمن میں مزید رقم طراز ہیں :

”اور اصل فنکارانہ تخلیق سے وابستہ تخلیقی عمل واحد نہیں ہوتا بلکہ دو اعمال بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ دو مدارج پر مشتمل ہوتا ہے۔ لا شعوری ذرائع تصور مہیا کرتے ہیں اور پھر شعور اسے بناتا اور سنوارتا ہے۔ تخلیق کے یہ دونوں اعمال تحلیل نفسی کے ذریعہ سے نفسی علاج کا ہوں میں ثابت کیے جا چکے ہیں۔۔۔۔۔ لیکن یہ تصور صرف مخصوص حالات اور صرف مخصوص قسم کے افراد ہی سے مخصوص ہوتا ہے، ہر ایک کے بس کا یہ رنگ نہیں، اس سلسلہ میں یہ بھی واضح رہے کہ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے اہل قلم کے تجرباتی مطالعہ سے تخلیق عمل کے صرف ایک ہی پہلو کے بارے میں معلومات حاصل ہو سکتی ہیں یعنی لا شعور کا کردار اور لا شعوری محرکات ان سے وابستہ دفاعی اعمال اور پھرون سے متعلقہ رد عمل وغیرہ کا جائزہ ممکن ہوتا ہے۔ المختصر صرف لا شعور سے اس کی جنگ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے لیکن تخلیقی عمل کا دوسرا پہلو یعنی فنی رموز اور تکنیک میں مہارت اور اسی تصور کی صورت پذیربری کے مختلف مدارج تحلیل نفسی کی حدود سے

باہر ہیں؟

گمراہ جدید نفسیاتی مباحث میں تخلیق سے وابستہ لاشعوری محرکات کا عملی سطح پر تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہے۔ لیکن تخلیق کار ہمیشہ سے ہی اس سے آشنا رہا ہے آج شاعرانہ کشف نفسیات کا مسئلہ ہے جبکہ یونانی فلاسفوں کے خیال میں یہ فنون لطیفہ کی دیویوں ("MUSES") کی سحرکاری تھی، اسی لیے افلاطون نے اسے وجہ دیوانگی قرار دیتے ہوئے شاعر اور دیوانہ میں ایک سے زیادہ مماثلتیں دریافت کیں۔ چنانچہ "PHAEDRUS" میں اس نے مستطرا کی زبان سے یہ کہلوا دیا۔

"تیسری قسم کی دیوانگی وہ ہے جس میں دیوی (یعنی میوز) کے قابو میں آجاتے ہیں۔ یہ ایک حساس اور پاک روح میں حلول کر کے وحشت کا باعث بنتے ہوئے غماہ اور دیگر اصناف کو جنم دیتی ہے اور یوں آنے والی نسلوں کے لیے قدیم دور کی عظیم شخصیات کے کارناموں کا بیان ہوتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر ایسا شخص جس کی روح میں میوز کی پیدا کردہ دیوانگی کا شائبہ تک نہ ہو، اس خوش فہمی میں مبتلا ہو جائے کہ وہ فن کے مہدی میں محض اپنی ہنرمندی کے بل بوتے پر داخل ہو جائے گا تو یہ غلط ہے۔ کیونکہ نہ اسے اور نہ ہی اس کی شاعری کیوں داخلہ مل سکتا ہے۔ اس ضمن میں فرزانہ اگر دیوانہ کے مقابل آیا تو کہیں کا نہ رہے گا؟

افلاطون کے علاوہ اور بھی بہت سے لکھنے والوں نے تخلیق اور دیوانگی میں ربط باہم دیکھا ہے۔ چنانچہ ڈرائیڈن کے بموجب عظیم طبائع دیوانگی سے قریبی تعلق رکھتی ہیں جبکہ شکسپیئر کے بقول:

"THE LUNATIC, THE LOVER AND THE
POET ARE OF IMAGINATION ALL COMPACT"

اس نوع کے مزید حوالوں کی تلاش مشکل نہیں، یہ سب اس انداز نظر کے حامی گویا آج کی نفسیاتی اصطلاحات میں یہ کہہ رہے ہیں کہ محض شعور کے دروازہ پر دستک دینے سے درخلیق دانہ ہوگا۔

تخلیق پر لا شعور کی اثر اندازی اور پھر ان میں ایک مخصوص انداز سے رنگ آمیزی محض نفسیاتی تنقید کا ایک دلچسپ نظریہ ہی نہیں۔ بلکہ عملی تجربات کے ذریعہ سے نفسی شفا خانوں میں اسے ثابت بھی کیا گیا ہے اس ضمن میں خود کا تحریر (AUTOMATIC WRITING) اور خود کا تصویر (AUTOMATIC PAINTING) کی مثال دی جاسکتی ہے یہ دونوں نفسی معالجے میں آزمودہ ہیں۔ اور ان کی افادیت ذہنی امراض سے شفا کے ذریعہ ثابت ہو چکی ہے۔

خود کا تحریر کی صورت میں مریض سے یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ وہ بلا سوچے سمجھے لکھنا شروع کر دے اور قلم جو بھی لکھے اسے لکھنے دے۔ چنانچہ ہر نوع کی شعوری رکاوٹوں سے آزاد قلم لکھنا شروع کر دیتا ہے، اور لکھتا جاتا ہے، لکھتا جاتا ہے حتیٰ کہ ہاتھ شل ہو جاتے ہیں اور ذہن خالی اس عمل میں مریض محض لکھنے کے میکائی کردار کی ادائیگی کرتا ہے۔ اور پس! خود کا تحریر کا مقصد دراصل شعور کے پردے درمیان میں سے ہٹا کر قلم اور لا شعور میں بلا واسطہ قسم کا رابطہ پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ رابطہ جیسے جیسے گہرا اور مؤثر بنتا جائے گا۔ ویسے ویسے ہی مرض کے ضمن میں منفی محرکات کی نشاندہی آسان ہوتی جائے گی۔ ابتداء میں تو "INHIBITIONS" کی بنا پر مریض رکاوٹ محسوس کرتا ہے۔ لیکن بتدریج یہ رکاوٹیں اور شعور کی مزا عتیں کم ہوتی جاتی ہیں، حتیٰ کہ ایک ایسا وقت بھی آ جاتا ہے جب خود فراموشی کے عالم میں وہ لکھتا چلا جاتا ہے۔ اور اس صورت میں تحریر صحیح معنوں میں خود کا رہتی ہے۔ اب لا شعور کو قلم سے اپنا اظہار آزادی سے کرتا ہے۔

یہ مثال دراصل دو فنکات کی صراحت کے لیے پیش کی گئی ایک تو لا شعور کی بلا واسطہ کارفرمائی کی وضاحت کے لیے اور دوسرے اور تخلیقی ادب کے نقطہ نظر سے یہ زیادہ اہم ہے۔ اس لیے کہ تخلیقی تحریر خود کار تحریر نہیں ہوتی، خود کار تحریر کا سرچشمہ بھی لا شعور ہوتا ہے اور تخلیقی تحریر کا بھی خود کار تحریر کی صورت میں گولا شعور اپنا اظہار تو کرتا ہے لیکن یہ اس کی تخلیقی فعالیت نہیں ہوتی جب کہ تخلیق کی صورت میں لا شعور انس ہاش کی اصطلاح کے مطابق محض لا شعور نہیں رہتا بلکہ تخلیقی لا شعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ چنانچہ اسلوب "تخلیقی لا شعور کا وسیلہ اور ابلاغ" اس کا افادہ ہوتا ہے۔

(۲)

تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ لا شعوری عوامل اور محرکات تخلیق کو مخصوص رنگ دیتے ہیں۔ ادب کے ساتھ ساتھ مصوری میں بھی اس نوع کی افادہ مثالیں ملتی ہیں جہاں خود کار تحریر کی مانند خود کار مصوری سے مریضوں نے شفا حاصل کر کے انسانی ذہن اور اعصاب پر لا شعور کے گہرے اثرات کی توفیق کر دی، تخلیق لا شعور کی مرہون منت ہی نہیں، بلکہ تخلیق کا اظہار و ابلاغ سے جڑا سوڈگی حاصل کرتا ہے، اس کے نفسیاتی فوائد بھی ہیں، چنانچہ جدید نفسیاتی معالجات کی کتب میں ایسے واقعات مل جاتے ہیں جہاں ذہنی مریضوں نے مصوری سے شفا حاصل کی اس بے نفسی معالجین میں آج ایسا گروہ بھی ملتا ہے، جو اعصابی خلل اور ذہنی عوارض کے علاج کے لیے صرف فرائد کی تحلیل نفسی کو نا کافی سمجھتے ہوئے علاج کے بے وقت نئے تجربات میں مصروف رہتے ہیں۔ اور علاج بالقصور بھی ان ہی طریقوں میں سے ایک ہے۔ گوترونگ کو اس ضمن میں پیش رو کی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن اس کے بعد آنے والے اور اس سے متاثر ہونے والے بعض نفسیات دانوں نے اس سلسلہ میں نظریاتی بحثوں اور عملی تجربات سے لا شعور اور مصوری کی تخلیق کے باہمی روابط کو بخوبی

اجاگر کیا ہے ۔

اس طریق کار میں جو اینا فیلڈ کے پیش رو کام کی بھی بہت اہمیت ہے اس ضمن میں غالباً قدیم ترین مشہور انگریز مصور چرٹ ڈاڈ (۱۸۱۷ - ۱۸۶۷ء) کی سرگزشت سے دی جاسکتی ہے ۔ اس نے ذہنی جنون کے عالم میں دو قتل کیے تھے ۔ مقتولین میں سے ایک اس کا سگا باپ تھا ۔ (خراثرین کی رو سے پدرکشی جنات خود ایک ہم نفسیاتی نکتہ ہے) ۱۸۵۲ء میں اسے ذہنی امراض کے شفا خانہ میں بھیج دیا گیا ۔ جہاں ڈاکٹر ولیم ہڈ سمرہ تھا ۔ ڈاکٹر ہڈ مریضوں کے ساتھ ہمدردانہ رویہ رکھنے کے علاوہ علاج کے جدید ترین طریقوں کی آزمائش کا بھی حامی تھا ۔ اس نے جب چرٹ ڈاڈ میں مصوری کا رجحان پایا تو اسے تصویر کشی کی طرف مائل کیا تاکہ اس سے اس کا اعصابی تناؤ کم ہو جائے ۔ یہ تجربہ کامیاب رہا ۔ چنانچہ جنون میں افادہ کے ساتھ ساتھ اسے مصوری میں بھی مہارت حاصل ہوتی گئی ۔ اس کی مشہور ترین تصویر "THE FAIRY FELLER'S MASTER STROKE"

"STROKE" پاگل خانہ میں پینٹ کی گئی تھی ۔ آج جدید مصوری کے نقاد اس تصویر میں سولیزم کے ابتدائی نقوش دیکھتے ہیں ۔ فن کارانہ چابکدستی اور تعمیر کی فضا کے لحاظ سے یہ تصویر لا جواب ہے ۔ تمام منظر اسرار میں لپٹا کسی خاص وقوعہ کا منتظر معلوم ہوتا ہے ۔ لیکن یہ تو پرانی بات تھی ۔ مئی ۱۹۶۶ء میں لندن میں ۶۶ سالہ میری بازز کی تصاویر کی نمائش ہوئی ، یہ نمائش اتنی کامیاب ثابت ہوئی کہ چٹنگے وامن تصاویر ہی نہ فروخت ہوئیں بلکہ ناقدین فن نے بھی دل کھول کر داد تحمیں دی ، میری بازز عام عورت نہ تھی کہ اس کی عمر کا بیشتر حصہ ذہنی شفا خانہ میں بسر ہوا تھا بلکہ جنون اسے ورثہ میں ملا تھا ۔ سو جلد ہی وہ نارمل زندگی بسر کرنے کے قابل نہ رہی اور اسے

جدید طرز کے ذہنی امراض کے شفا خانہ میں داخل کر دیا گیا جہاں بلوغت کے باوجود وہ اپنے ایام عہد عقل کے انداز پر بسر کر رہی ہے۔ میری نے ٹواؤ کے برعکس زندگی میں کبھی پینٹ اور برش کو چھو کر بھی نہ دیکھا تھا۔ ایک دن اس کے معالج نے اسے کچھ لکھنے کو کہا تو اس نے تصویر بنا ڈالی۔ معالج نے تصویر کشی کی حوصلہ افزائی کی اور یوں جلد ہی وہ مصوری کی راہ پر چل نکلی، جیسے جیسے اس کا ہاتھ چمکتے ہوٹا گیا اور رنگوں کے انتخاب میں سلیقہ آتا گیا ویسے ویسے ہی اس نے اپنے ذہن کو بے شعوری کے دھند اور پریشان دہانوں سے پاک ہوتے محسوس کیا۔ اس کی تصاویر کے خاص موضوعات میں مذہبی واقعات اور فطرت کی عکاسی کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ لیکن رنگوں کی بھرپور اور صریح صورتوں سے اس کے اعصابی تناؤ کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ بعض اوقات کسی خاص کیفیت کے زیر اثر دیوں محسوس کرتی گویا اس پر دورہ پڑ گیا ہے اور پھر وہ مسلسل تصویریں بناتی جاتی!

یہ تو پھر بھی ایک ذہنی مریض ہے اور اس کے ذہن نے ذہنی ہسپتال میں جنم لیا۔ وہ ہمیشہ درمصور تھی اور نہ مصوری کے اسلوب سے آگاہ، بس لاشعور کی انگلی پکڑے اور ہاتھیں برش تھا سے چلتی گئی لیکن مشہور تجریدی مصوہ جیکسن پولک کی مثال اور

نوع کی ہے۔ اسے تجریدیت کے بانیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ (بالخصوص DRIP)

(PAINTING) اور کیونوس پر رنگ انڈیلنے کی تکنیک میں تو اس کی حیثیت ایک

پیش رو اور اولین تجربہ ساز کی ہے۔ جیکسن ۱۹۲۹-۳۰ء کے دوران نفسیاتی علاج

کراتا رہا تھا۔ اس کا معالج ٹرونگ کے نظریات کا مقلد تھا، اس لیے وہ بطور علاج

اس سے تصویریں بنواتا رہا۔ چنانچہ دوران علاج جیکسن نے ۳۸ تصاویر بنائیں۔ بیشتر

تصاویر رنگین ہیں اور ان کی علامات اس کی مخصوص ذہنی کیفیات کی نماز ہیں

علاج کے ابتدائی مہینوں کی تصاویر سے ذہنی انتشار اور اعصابی تناؤ کا احساس

ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے وہ صحت کی طرف بڑھتا گیا، اور اسے سکون حاصل ہوتا گیا۔ اس کی تصاویر میں ہم آگہی کی فضا بھی گہری ہوتی گئی۔ ۱۹۶۹ء میں جب ان تصاویر میں سے ۵۷ تصاویر کی نمائش امریکہ میں ہوئی تو مصوری کے ساتھ نفسیات کی دنیا میں بھی ایک دھماکہ ثابت ہوئی ان تصاویر نے جس بحث کو جنم دیا۔ اس میں مصوروں کے ساتھ ساتھ ماہرین نفسیات نے بھی حصہ لیا۔

اس نوع کی ایک اور بہت اہم نفسی سرگزشت (کیس ہسٹری) ایچ ویسٹ مین کی کتاب "THE SPRINGS OF CREATIVITY" میں ملتی ہے۔ ویسٹ مین کا طریق کار بھی ٹرونگ کی تعلیمات پر مبنی ہے۔ اپنے موضوع کی وسعت کے لحاظ سے یہ کتاب بہت پرمغز اور بصیرت افروز ہے۔ چنانچہ اس میں متذکرہ نفسی سرگزشت کے علاوہ عہد نامہ قدیم میں سے ہابیل اور قاہل، دخترانِ لوط، حضرت ابراہیم کی قربانی اور بنی اسرائیل کے طغیانی پھڑے جیسے اہم وقعات کی نفسیاتی اہمیت اجاگر کی گئی ہے، اس ضمن میں اس نے مذہبی صحائف میں علامات اور نفسی معالجہ اور نفسیاتی پریشانیوں کا تجزیہ کرتے ہوئے آج کے انسان کی ذہنی اہلیت اور نفسیاتی مسائل کے تناظر میں عہد نامہ قدیم کے انسان سے موازنہ کیا ہے۔ اور یوں اس وسیع تناظر میں اس نے لاشعور کے تخلیقی سرچشموں کی تلاش کی ہے۔

کتاب کا تیسرا حصہ جون (فرضی نام) کی نفسی سرگزشت پر مشتمل ہے جون نوجوان تھی اور وہ اپنی مریضہ بننے سے پیشتر کمرشل آرٹسٹ کی تربیت حاصل کر رہی تھی عام سا غریب گھرانہ تھا اور گھر والے شریف اور ایماندار تھے، اور جون کی شخصیت دولت ہو رہی تھی اور عدم توجہی کے باعث وہ مستعد پانگل بنتی جا رہی تھی، حتیٰ کہ ایک دن وہ ذہنی ہسپتال پہنچی، مصوری سے جون کے لگاؤ کی بنا پر اس کے معاملے نے تعمیل نفسی کے روایتی طریقہ کے برعکس مصوری پر زور دینا شروع کیا، شروع شروع میں تو اسے کچھ الجھن ہوئی، لیکن بعد میں اس نے اس انداز کو بخوبی اپنایا۔ اس نے دو

سال کے عرصہ علاج میں بے شمار تصاویر بنائیں، جن میں سے ۶۱ تصاویر کتاب میں شامل کی گئی ہیں۔ ان میں سے صرف چار رنگین ہیں، البقیہ تمام پینسل ایسکچ ہیں۔ اس طریقہ علاج سے جون کو بہت فائدہ ہوا اور وہ ایک نادر ملٹری کی مانند زندگی بسر کرنے کے قابل ہو گئی۔ اس کی تصاویر پر ایک نگاہ ڈالنے سے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ ان کا محرک خوف و وحشت، نفرت و کراہت اور انتشار کے پھنور میں گھرے ذہن اور تھنڈے ٹوٹے اعصاب ہیں۔ تصویروں میں چہرے مسخ ہیں۔ اعضاء کا تناسب غیر متوازن ہے، چہروں پر ناخوشگوار تاثرات ہیں۔ یہ سب کنبہ کے افراد ہیں۔ کہیں والدین اور بھائی کی ایک ہی تصویر ہے تو کبھی تمام افراد کیوں جھگڑا گویا یہ سب پھنور میں گردش کر رہے ہوں، بعض چہروں پر استہزا ہے تو بعض پر وحشت و وحشت بعض کراہت سے بل کھاتے محسوس ہوتے ہیں تو بعض کو دیکھ کر خود کراہت کا احساس ابھرتا ہے۔ کچھ چہرے مانند ہیں تو کچھ ہانت کرتے ہیں جبکہ بعض اپنی نفرت کے الاؤ میں چلتے بل کھاتے محسوس ہوتے ہیں۔ انہیں یہ چہرے آسیب زدوں کی سمٹی ہیں۔

اس نفسی سنگرزشت کا تعارف کراتے ہوئے سرہربرٹ ریڈ نے اس خیال افروز

نظریہ کا اظہار کیا ہے :

”مصور کی تاریخ کے مطالعہ سے اور بالخصوص آج کے دور انتشار میں مصوری اور اس سے وابستہ کارکردگی کا جائزہ لینے پر میں تو اس امر کا قائل ہو چکا ہوں کہ مصوری اور سماجی انحطاط میں گہرا رابطہ ہے چنانچہ خارج کی دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے صرف مصوری ہی ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے جسے انسانی سائیکی بروئے کار دلاتی ہے اس سے میری مراد یہ ہے کہ مصوری کے ذریعہ ہر کس حد تک مصوری کی

تصویریں سے بھی، مفرد کی روح میں برپا حشر کو کم کر کے اس کے ذہن اور احساسات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح خارجی یعنی ظہور اور درون یعنی پرہیزی احساسات میں بھی اعتدال پیدا کیا جاسکتا ہے۔ یوں تصویریں جمل اور پرستش جمیل کے مشترک مقاصد معاشرے میں انتشار کو وحدت اور منافرت کو یگانگت میں تبدیل کر سکتے ہیں ظاہر ہے کہ منزل کا یہ تصور قدرے مبہم ہے، لیکن مصوری کی معاہداتی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، بلکہ تعجب اس پر ہے کہ نفسی چارہ گروں نے اب تک مصوری سے زیادہ استفادہ کی کوشش کیوں نہ کی؟

جون کی نفسی سرگزشت سے مصوری کے معاہداتی پہلو کے بارے میں سرپرست ریڈ نے ان الفاظ میں اظہار خیال کیا :

”جہاں تک پیشہ ور مصوروں کا تعلق ہے، تو یقیناً یہ بات یاد کرنے کی ہے کہ تاثر انگیزی کے لیے وہ شعوری کاوش سے بھی کام لیتے ہوں گے۔ لیکن جہاں تک جون کے اس کیس کا تعلق ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان تصاویر کی تنظیم اور توانائی کا منبع لاشعور کا ہیئت ساز اصول ہی ہو سکتا ہے“

(۲)

۱۔ "EXTRAVERSION"

۲۔ "INTEROVERSION"

۳۔ H. WESTMAN "THE SPRINGS OF CREATIVITY" p.169

۴۔ ایضاً، ص : ۱۴۰

اردو میں نفسیات پر سائنٹفک کتابیں یا ادیب بھل دیسپرچ کی کتابیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ پھر نفسی مجالین بھی نہیں اس لیے نفسی سرگزشتیں بھی مغلطوں اس لیے اتفاقاً اگر اس نوع کی تحریر ملے تو اس کی اہمیت مسلم ۱

میر رفیع الزمان خان، شریا حسین اور شیر محمد اختر کی ادارت میں لاہور سے ۱۹۵۰ء میں رسالہ نفسیاتی جائزے "کا اجراء ہوا، جس کے پہلے شمارے میں رفیع الزمان کے مضمون جنون اور ذہنی تخلیق" میں ابن مریم کی نفسی سرگزشت دی گئی ہے ابن مریم کیونکہ ہمارے ماحول اور کلچر کا ہے۔ اس لیے اس کی نفسی سرگزشت کا مطالعہ دلچسپ بھی ہے اور اہم بھی! اس سے جہاں تخلیق اور جنون کا رشتہ اجاگر ہوتا ہے۔ وہاں عام عقیدہ کے برعکس یہ بھی عیاں ہو جاتا ہے کہ یہ سب کچھ مغرب ہی میں نہیں ہے بلکہ ہمارے ہاں بھی ذہنی جنون اور اس سے وابستہ جملہ اعمال و افعال ملتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے ہاں ان کا ریکارڈ نہیں رکھا جاتا بلکہ سرے سے ان کی اہمیت اور ضرورت بھی تسلیم نہیں کی جاتی۔

ذیل میں متذکرہ مضمون سے متعلقہ اقتباسات پیش ہیں :

"ابن مریم ۱۹۱۳ء میں پیدا ہوا اور ۱۹۳۰ء میں گورنمنٹ کالج سے ایم اے کیا۔ ابن مریم بہت دیر سے داخلہ کیفیات میں مبتلا تھا جو بڑھتے بڑھتے اس کے لیے ایک بہت ہی شبیدہ مسلک بن گیا۔ آخر اس نے ۱۹۳۷ء میں تحلیل نفسی میں پناہ لینے کی ٹھان لی۔ یہ تجربہ ۱۹۳۹ء تک جاری رہا۔ ممکن ہے آزاد و ملازم خیالات سے اسے کچھ آسودگی حاصل ہوئی ہو۔ اس کے معالج نے خدا جانے کیونکر کہہ دیا کہ اب اس

۱۔ ابن مریم نے اپنے ایک مضمون "ابنی موت" میں اپنے اس علاج کے بارے میں یوں لکھا :
"تجزیہ نفس کے دو سال جن میں یہ جانی کیفیتوں کے طوفان اٹھتے رہے۔"

کے ذہنی مسائل حل ہو گئے ہیں۔ حالانکہ اس کی ذہنی کش مکش اب بھی جاری تھی اس سرٹیفکیٹ کے بعد وہ چین چلا گیا تھا، ریسرچ کے دوران اس کی داخلی کشاکش نے زور پکڑا اور فروری ۱۹۴۷ء میں وہ شنگھائی کے ہسپتال میں داخل ہو گیا۔ وہاں دی آنا کے ڈاکٹر نے "SCIZOPHERNIA" تشخیص کیا۔ اس کے خیال میں مرض شدید صورت اختیار کر گیا تھا۔ لہذا اس نے "INSULIN SHOCKS" دینے شروع کر دیے۔ وہاں سے اسے ہندوستان بھیج دیا گیا۔ ۱۹۴۷ء میں ابن مریم نے اپنے پرانے معالج کی طرف رجوع کیا۔ اور تحلیل نفسی میں دوبارہ پناہ لی۔ ۱۹۴۸ء تک یہ سلسلہ بھی رہا۔ اور اس دفعہ کچھ عرصہ کے بعد علاج چھوڑ دیا گیا۔ ناچار ابن مریم کو ۱۹۴۹ء میں لاہور ہسپتال میں داخل ہونا پڑا جہاں اس پر "ELECTRIC THERAPY" (علاج بذریعہ بجلی) آزمایا گیا۔ ابن مریم کو بھی ایسے ذہنی تجربات سے دوچار ہونا پڑا جو حنفی قسم کے تھے اور جن کی نوعیت اس کے خیال میں ابھی سائنس متعین نہیں کر سکی۔ اسے بیماری کے دوران میں آوازیں سنائی دیتی تھیں۔ یہ آوازیں اس کی کتاب "BREATH OF EARLY DAWN" میں موجود ہیں اور دوسری کتاب "IN QUEST OF DAWN" میں بھی اس قسم کا بہت مواد موجود ہے اس کے علاوہ اسے بہت سی شکلیں بھی دکھائی دیتی تھیں۔

ابن مریم کی تمام ادبی زندگی جو کئی سالوں پر پھیلی ہے۔ پچاس صفحات میں سمٹ جاتی ہے۔ مگر اس عارضہ کے تین مہینوں کی تخلیقی توانائی انتہا پر تھی۔ ان تین مہینوں میں اس نے ہمیں تقریباً ۱۵۰ صفحات ادبی جواہرینوں کے دیے ہیں۔ زندگی کی تخلیقی تحریک سے جب قیود اٹھتی ہیں تو وہ جس طرف بھی رخ پھیر لیتی ہے۔ اس فعل کو فوق البشر قوت مہیا کر دیتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ابن مریم نے ان تین مہینوں میں بھی کافی مواد دے دیا ہے۔ ابن مریم کی دوسری کتاب تلاش جہاں

میں سے چند اقتباسات درج کیے جاتے ہیں :

- ۱ - محبت کے نئے بہترین انقلابی گیت ہیں ۔
 - ۲ - کاش زندگی تہمدی ملاقات کے لیے دو چار لمحے دے سکتی ۔
 - ۳ - جو اپنے پریمیتیں وہی شعریا درہتے ہیں ۔
 - ۴ - شایں اب بھی تہباری راہ گمتی ہیں ۔
 - ۵ - تہیں پالوں تو دنیا کو بدل دوں ۔
 - ۶ - فن برائے فن بھی افادیت سے عاری نہیں ۔
 - ۷ - مجھے جلا کروہ سرور ہو گئی ۔
 - ۸ - میرے سینے کا گداز تہبارا ہے ۔ لیکن مجھے وصال کے درد میں نہ الجھاؤ
ادروں کو ہمارا ہیکنا پسند نہیں ۔
 - ۹ - میں تاج محل میں دفن ہوں ، مجھے باہر کی فضا گوارا نہیں ۔
 - ۱۰ - فطرت کے دل میں درد ہے ۔
 - ۱۱ - خزاں کے ساتھ تم گئیں ، خزاں کے ساتھ لوٹ بھی آؤ ۔
 - ۱۲ - چین کے پھول ہند میں نہیں کھلتے ۔
 - ۱۳ - دہن کی خوشبو ہونٹوں کی مٹھاس اب کسی اور کے ہیں ! لے
- ابن مریم کی دونوں کتابیں میرے سامنے نہیں ہیں ۔ اس لیے یہ نہیں کہا
جاسکتا کہ اس نے اور کیا کچھ کہا لیکن ان ”مصرعوں“ سے کیا کچھ واضح تہیں ہو
جاتا ؟
- ”دیوار چین“ کے عنوان سے ایک نظم درج ہے :

”طلویل دیوار

بے انتہا طویل

دیوار کے پرے میرا گھر ہے ۔

کاؤلیاں کے دانے بھر گئے

سویا بین کے پودے ہسکنے لگے

ہر طرف کھیت گویا سونے سے لد گئے

آؤنزش

تباہی و بربادی عورتوں کی بے حرمتی

کوئی سہہ نہ سکا

میں سہہ نہ سکا

وطن کو خیر باد کہہ آیا

میرے سامنے عزیز بکھر گئے ۔

میرے ماں باپ کو موت نے آیا ”ٹہ

ابن مریم نے ”زندگی“ کے عنوان سے جو مختصر نظم لکھی، وہ آج کی نثری نظم کی پیش رو

محسوس ہوتی ہے ۔

”سحر

کائنات کے راز کا

اورد تمام تلاش

ٹہ ۔ کاؤلیاں ایک قسم کا اناج ہے، جس سے شراب بنتی ہے، مانچوریا میں اسے کھاتے ہیں۔

ٹہ ۔ ہمالیوں، نومبر ۱۹۴۴ء (چینی سے قدرے آنا و ترجمہ)

ارضی کا ہشیں

قبضے

آنسو

اور نہ ختم ہونے والی نیند۔" طے

نثری نظم سے مشابہ ایک اور تحریر محبت گرم گرم آنسو محبت سرور سوا ہیں۔
بھی ہمایوں (مارچ ۱۹۳۸ء) میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ابن مریم کے فن کے عزیز فنونوں
کے لیے ملاحظہ ہوں :

الف۔ "ادبی موت" مطبوعہ ہمایوں، اگست ۱۹۳۳ء

ب۔ "خالہ اماں" مطبوعہ ہمایوں اپریل ۱۹۳۵ء

د اس میں ماں سے وابستگی کا نفسیاتی پس منظر تلاش کیا جاسکتا ہے

ماں کا نام مریم تھا۔

ج۔ "خالہ زاد بہن" مطبوعہ ہمایوں، جون ۱۹۳۵ء

"ادبی موت" میں اس نے جس انداز سے اپنا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے وہ

قابل توجہ ہے :

تصرع ہوا میں نے سن و عشق کی دو چار کہانیاں لکھی تھیں۔ ان کی تخلیق

اور اشاعت دونوں میں لطف تھا۔ اور اس خیال سے کہ میری کہانیاں

بڑھ کر بہت سے مردوں اور عورتوں کے دل کی دھڑکن ڈراتی ہو جاتی ہو

گی اور جانے پہچانے بغیر وہ مجھے تھوڑا بہت چاہنے لگے ہوں گے، نشر یا

چھاپا جاتا ہے۔ ساہا سال سے میرے ذہن پر گویا موت طاری ہے۔ ایسا

نہیں ہے کہ میری زندگی نے تجربوں سے گویا محروم ہوگئی۔ ان محنت بے پناہ صدے شخصیت کا وہ ہم برہم ہو جاتا تجزئہ نفس کے دو سال جن میں ہیجانی کیفیتوں کے طوفان اٹھتے رہے اور اپنی روح کی حیران کر دینوالی خلوتوں سے آشنائی ہوئی اوشا کی محبت پہلے دینی دینی کچھ دنوں کے لیے سرخ آندھی کی طرح تند و تیز اور پھر جان بوجھ کر اسے ہاتھوں سے کھو دینا اس لیے کہ اوشا کی بھلائی اسی میں تھی اور ایسی ہی بہت سی باتیں ہیں جنہوں نے میری نگاہ اور میرے جذبات میں بے اندازہ وسعت اور گہرائی پیدا کر دی ہے۔ نظروں کے سامنے بہت کچھ ہے، مگر لفظوں میں اس کی تصویر نہیں اترتی اور بھولے سے کوئی نقشہ بن جائے تو وہ اپنی زندگی کا اس قدر پھسکا اور نامتناہی تمام نکس نظر آتا ہے کہ اپنے آپ سے شرم آنے لگتی ہے: ملے

انسوس! تلاشِ بے پایاں کے باوجود ابنِ مریم کے بارے میں نہ تو ذاتی نوعیت کی مزید معلومات حاصل ہو سکیں، اور نہ ہی اس کی محولہ بالہ کتابیں، ہمایوں کے پرانے خانوں سے جو چند تحریریں دستیاب ہو سکیں وہ اس کی ابھی ہوئی شخصیت کی تخلیقی فعالیت پر کافی روشنی طاقی ہیں۔

اگر اس انداز کی مزید نفس سرگزشتیں دستیاب ہو سکیں تو اردو میں نفسیاتی تنقید کو فرسٹ ہینڈ مواد مل جائے اور تخلیق کے لاشعور اور جنون سے رشتے کو سمجھنے کے لیے مثالوں کی تلاش میں مغرب کی طرف رجوع نہ کرنا پڑے۔

جہاں تک لاشعور کی تخلیقی فعالیت کی صراحت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ عرض ہے کہ ان اہل قلم کی کمی نہیں جنہوں نے اپنی تخلیقات اور ان سے وابستہ ذہنی اعمال کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے، یہی نہیں بلکہ مختلف زمانوں اور زبانوں میں لکھنے والوں کا اس امر پر اتفاق بھی رہا ہے کہ یہ سب کچھ سمجھنے اور سمجھانے کا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہ انہوں نے وقت تخلیق خود کو کسی اور ہی عالم میں پایا۔ سو بقول ایڈمنڈ برگر فن کار کے نہاں خانوں میں جو کچھ بھی صورت پذیر ہوتا ہے وہ شعور کا نہیں بلکہ لاشعور کا عطیہ ہوتا ہے۔ اور لکھنے والا ان دیکھی قوتوں کی رہنمائی میں ضریر خامہ کو گونوائے سروش سمجھ لیتا ہے۔ اس ضمن میں زیادہ سوچہ بوجہ رکھتے والے اہل قلم تخلیقی عمل کو بالعموم دو مدارج میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک تو باطن سے اچانک ہی کسی خیال کا ظہور اور دوسرا اس خیال کی مناسب صورت پذیر ی ان میں سے اول الذکر اسے الہام و جلان یا عطیہ ربانی کسی نام سے ہی کیوں نہ موسوم کریں کا ظہور فن کار کی شعوری کاوش سے آفا داد و خود مختار ہوتا ہے جب کہ مؤخر الذکر کاوش بلکہ شدید کاوش سے عبارت ہے۔ کیونکہ فن کار نے جو کچھ لاشعور کے ذریعہ حاصل کیا۔ اس کی نشوونما اور اسے ایک مخصوص روپ بنانے کے لیے اپنی تمام مہارت اور تجربہ کو بروئے کار لانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ فن کار کیونکہ اپنے بنیادی تخلیقی عمل پر کسی طرح کا قابو نہیں رکھتا، اس لیے وہ اس کے بارے میں کسی طرح کی وضاحت پیش کرنے سے بھی قاصر ہے۔ وہ تو بس یہ کہہ سکتا ہے کہ اس حالت کو بیان کر دے جس میں اس پر الہام ہوا یا پھر وہ دوسرے درجہ کی وضاحت کر سکتا ہے کہ کیسے اس نے اس خیال کے لیے مناسب پیکر تلاش کیا۔ المختصر فن کار اس ضمن میں ہمیں بہت کچھ بتا سکتا ہے۔ لیکن وہ اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ نہیں سمجھا سکتا۔

ارنست کبرس نے بھی اپنے مقالہ بعنوان "APPROACHES TO ART" میں

اسی سے ملنے ملتے خیالات کا اظہار کیا ہے:

جہاں تک تحلیل نفسی پر مبنی مشاہدات کا تعلق ہے تو ان سے اس پیچیدہ مسئلہ پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑتی کہ بعض افراد میں فنون لطیفہ کی وہی صلاحیتیں کیوں ہوتی ہیں۔ جبکہ بعض میں مخصوص نوع کی ہنرمندی ملتی ہے یا یہ کہ بحیثیت جمعی تخلیقی کاوشیں کیسے ہوتی ہیں۔ اسی طرح ان سے وابستہ کارگزاریوں کے دائرہ کی تفہیم کے ضمن میں تحلیل نفسی بلاواسطہ طور سے کسی قسم کی بھی امداد نہیں کر سکتی، یہ تو صرف اس سوال کا جزوی جواب مہیا کر سکتی ہے کہ ایک فرد نے فنون لطیفہ کو بطور پیشہ اپنا لیا یا اس سے خصوصی شغف کا کیوں اظہار کیا ہے؟ ملے

ان ماہرین کے ان اعتراضات کا یہ مطلب نہیں کہ تحلیل نفسی کچھ نہیں بتا سکتی اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تحلیل نفسی کی کچھ حدود ہیں، جن سے باہر صرف تخلیقوں سے ہی کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن اسے سائنسی صداقت نہ تسلیم کیا جائے۔ ایک شخص کہتا ہے اور دوسرا کیوں نہیں؟ اس کا صحیح جواب لکھنے والے اور نہ لکھنے والے کے سائیکی کے یہاں خانوں میں مستور ہے، جہاں تک تحلیل نفسی کی بلا واسطہ مدد ملی نہیں گزرتی ان کے ایسے اعمال اور اشعار کی فعالیت کو خواہوں اور ان کی علامات کے ذریعہ سے سمجھا جاسکتا ہے لیکن یہ ہر فرد کے لیے جدا گانہ ہے، اس لیے نتائج کو عالمی اصول قرار نہیں دیا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ اس ضمن میں چند رہنما اصولوں سے کام لیا جاسکتا ہے، لیکن انہیں بھی ہر لکھنے والے پر منطبق نہیں کیا جاسکتا اور

اس بے تحلیل نفسی نے اس ضمن میں دو نوک دعویٰ نہیں کیا، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس سے تحلیل نفسی دیگر امور میں بھی بے بس ثابت ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ تخلیقی عمل سے وابستہ بعض امور کے سلسلہ میں تحلیل نفسی نے کامیاب تجزیے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں شاعرانہ وجدان کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔

قدیم یونانی فلاسفوں سے لے کر عربی فارسی اور اردو کی شعری روایات میں شاعر کی اعلیٰ ترین تخلیقی کاوشوں کو ہمیشہ ”اوپر سے منسوب کرتے ہوئے اس کی وضاحت کے لیے الہام اور وجدان جیسے الفاظ وضع کیے گئے یونانیوں کے لیے یہ ”MUSE“ کا نام تھا۔ مشرقی اعتقاد میں شاعر تمیذ الرحمن“ تھا، جب کہ غالب نے تو واضح طور سے کہہ دیا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

غالب صریح خامہ نوائے سرودش ہے

افلاطون نے اس خیال کا اظہار ”ION“ میں کیا:

”تم میں جو خصوصیت و دیبیت کی گئی ہے، وہ ہر مندی نہیں ہے، بلکہ

جیسا کہ میں کہہ رہا تھا، یہ الہام ہے، ایک ربانی قوت ہے جو تمہیں

متحرک کرتی ہے۔ سب سے پہلے فن کی دیوی (”MUSE“) خود لوگوں

کو الہام کے زیر اثر لاتی ہے۔ اور پھر ان لوگوں سے متاثر ہونے والوں کا

ایک سلسلہ چل نکلتا ہے۔ مگر یہ سب اسی سے الہام حاصل کرتے ہیں۔

اعلیٰ درجے کے تمام شعراء خواہ وہ رزمیہ کہتے ہوں یا غنائیہ یعنی خوبصورت

نظموں کی تخلیق، فنی ہر مندی سے نہیں کرتے بلکہ اس لیے کہ وہ میوز

کے مسح کردہ اور الہام کے زیر اثر ہوتے ہیں۔“

معاشرہ شاعر دیا دیگر تخلیق کاروں سے جو متاثر ہوتا ہے یا ان کو بوالعجبوں

اور بعض صورتوں میں تو انبار مٹی یا افلاق یا خشکی کو گوارا کرتا ہے، تو اس کی ایک

وجہ وجدانی اور اہامی صلاحیتوں کی بنا پر انہیں کسی حد تک اپنے مقابلہ میں مافوق
 الفطرت" سمجھنے کا رجحان بھی ہے۔ ارنسٹ کرس نے محولاً بالا مقالہ میں (ص ۳۶۲)
 بیان کیا ہے کہ بعض مشہور فن کاروں نے اپنے "DELUSIONS" میں یہ دعوے
 کیے کہ ان کی تخلیقات بھی خدا کی تخلیقات کی مانند زندہ ہیں جب کہ ایک کا یہ خیال تھا
 کہ اس کی تخلیقی صلاحیتوں سے جل کر تمام عمر دیوتا اس کے پیچھے پڑے رہے، ان شاعروں
 کے حوالے سے ارنسٹ کرس نے بھی تخلیقات سے وابستہ لاشعوری محرکات کی اہمیت
 تسلیم کی ہے بلکہ وہ تو اس حد تک جاتا ہے :

"قدیم فن کاروں کے بارے میں اساطیری قصص یا روایات کے مطالعہ سے
 یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ان میں جس نفسیاتی عمل کی نشاندہی کی گئی ہے اس
 کا آج کے فن کار کے ذہن میں جنم لینے والے نفسیاتی عمل سے گہرا رابطہ
 ہے۔ اس عمل کا لاشعوری رجحانات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر یہ رابطہ
 اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے ۹

قدیم دور میں شاعروں سے جو اساطیری روایات وابستہ ملتی ہیں، ان کی رو سے
 شاعری عطیہ ربانی قرار پاتی ہے۔ اس لیے عام افراد کے مقابلہ میں شاعر کی بصیرت
 کہیں زیادہ ہوتی ہے، یہی نہیں بلکہ وہ عام لوگوں کے مقابلہ میں مستقبل کے بارے
 میں شاعرانہ سطح پر محسوس بھی کر سکتا ہے، اس میں شدت احساس ہے اور یہ سب
 کچھ وہ شاعرانہ وجدان یا اہام سے حاصل کرتا ہے۔ اس ضمن میں ارنسٹ کرس نے
 خاصہ تفصیل مطالعہ پیش کیا ہے، سو اس کے بقول :

"لفظ اہام (INSPIRATION) کے جدید استعمال میں ان مقبول
 عام تصورات کے علاوہ فن کار کے تجربات سے وابستہ پیچیدہ نفسیاتی
 اعمال بھی شامل ہیں۔ فن کار بالعموم اپنے خیالات و تصورات کو خارجی کا

محسوس کرتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا خارج سے ایک خیال آیا اور اگر اس پر مسلط ہو گیا۔ چنانچہ تمام ادوار کے شعراء اور دیگر فن کاروں نے مشاہدہ ذات سے جب اس عمل کی وضاحت کی تو اس میں اپنے مفعول کردار پر بطور خاص زور دیتے ہوئے اس عمل سے وابستہ کرب و نشاء کو بطور خاص اجاگر کیا ہے

الہام یا وجدان کا نفسیاتی تجزیہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ کیفیت دو طرح سے ظہور میں آتی ہے یا تو بالکل ہی اچانک اور قطعی غیر متوقع طور پر کوئی اچھوتا خیال اور نیا تصور ذہن میں در آتا ہے۔ اسے بالعموم بجلی کی چمک سے تشبیہ دی گئی ہے۔ جیسے اندھیری رات میں بجلی کی چمک مسافر کو گرد و پیش دکھا دیتی ہے۔ اسی طرح ذہن کا نہاں خانہ ایک لمحہ کے لیے جیسے ایک خیال کی جوت سے دکھ اٹھتا ہے۔ چنانچہ صوفی شاعر فن کار حتیٰ کہ سائنسدان سبھی اس چمک سے واقف ہیں۔ بعض شاہکار تخلیقات سائنسی رجحانات اور فلسفیانہ تصورات اسی کے مرہون منت ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ایک اور صورت ملتی ہے اور یہ نسبتاً عام بھی ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ ایسا وقوعہ ہے جس سے غیر تخلیقی ذہن والے بھی آگاہ ہیں، اسے نفسیات میں "بائٹرنک" (PRODUCTIVE THINKING) سے موسوم کیا گیا ہے۔ اور اسے وجدان سے نچلے درجہ پر رکھا جاسکتا ہے۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں جانے بغیر عام زندگی میں اسے بھولا ہونا نام یا چہرہ یاد کرنے یا اس نوع کی دیگر مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات خواب و بیداری کی درمیانی منزل میں بھی بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ کوئی بھولی یا ذہن میں سرک آتی ہے یا کوئی نیا خیال ذہن کو جگمگا جاتا ہے۔ بیشتر لکھنے والے اور فن کار اس نوع کے وجدان سے ناواقف نہیں، تحلیل نفس کی روشنی میں یہ "EGO" کے کنٹرول کی ایسی حالت

ہے جس میں لاشعوری مواد کا آسانی حصول ممکن ہے۔ اور نرائش کے خیال میں یوں لاشعور قبل شعور کی سطح تک ابھرتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں خیالات و تصورات کا تاقیاب بندھ جاتا ہے چنانچہ اس نوع کے وجدان کی وضاحت میں ارنسٹ کرس نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وجدان کی حالت میں جب فن کار مائل تخلیق ہوتا ہے تو وہ اور اس کی تخلیق تو من شدی من تو شدم کے عالم میں ہوتے ہیں۔ اس عمل کے اختتام پر جب وہ اپنی تخلیق کا پہلی مرتبہ مشاہدہ کرتا ہے تو اس وقت وہ اس کے داخلی عمل کا ایک حصہ نہیں ہوتی بلکہ اب وہ خارج سے اس کا مطالعہ کرتا ہے، اور یوں اپنی تخلیق کے اولین سامع یا ناظر کے روپ میں وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس نے اس عالم وجدان میں جو کچھ سنا دہ کیا تھا۔

فن کا مقصد ابلاغ ہے خواہ یہ شعوری طور پر ہو یا غیر شعوری طور پر نفسیاتی لحاظ سے ارنسٹ کرس نے اس کے دو مدارج مقرر کیے ہیں۔ پہلا بالکل لاشعوری ہے یعنی خود فکر کو بھی اس کا شعور نہیں ہوتا۔ اس میں "D" کا "EGO" تک ابلاغ ہوتا ہے۔ جب کہ دوسرے درجہ کی متشوق نفسی واردات کا ہموار یعنی تخلیق دوسروں کے لیے ابلاغ کا باعث بنتی ہے، اس مسک پر مزید تفصیلات کے لیے ارنسٹ کرس کی اس تالیف سے رجوع کیا جاسکتا ہے:

"PSYCHO ANALYSIS EXPLORATIONS IN ART"

علامت کا جنم

ہم علامت کے جدید ادب والے روپ سے واقف ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ فکر انسانی کا کوئی ایسا گوشہ نہیں جہاں علامت نے اظہار و ابلاغ میں مدد نہ دی ہو۔ حتیٰ کہ نہیں میں جب ہم اپنے جہاں سے دور خوابوں کی دنیا میں شاداں و فرحان یا حیران و سرگرداں پھرتے ہیں تو وہ بھی علامتوں کا جنگل ہوتا ہے۔

اردو تنقید میں آزاد نظم کے بعد علامت کی طرف توجہ دی گئی۔ اولین مثالیں میراجی اور اس کے بعد ن۔ م راشد بنے۔ اس بے علامت کو خاصی دیر تک جنس جنسی تملذ اور مریضانہ میلانات سے وابستہ سمجھا جاتا رہا۔ اس سے جہاں جدید شاعری کے مبتدیین کو بہت سی غیر ضروری بحثوں میں اپنا دفاع پیش کرنا پڑا،

وہاں خود علامت کا مطالعہ بھی غلط نتائج میں ہوتا رہا۔ اس لیے میری رائے میں آج — علامت کیا ہے؟ — کے مقابلے میں علامت کیا نہیں ہے؟ — کا سوال زیادہ ضروری اور اساسی ہے۔

علامت سے وابستہ مباحث میں بیشتر اصحاب نفسیات اور بالخصوص فروید کی نفسیات سے صرف نظر کرتے ہیں۔ اس لیے بالعموم درست نتائج حاصل کرنے سے محروم رہتے ہیں۔ خالص تنقیدی زبان میں بات کرنے سے علامت کے عرف سطحی پہلوؤں سے واقفیت حاصل کی جاسکتی ہے، مگر اس صورت میں علامت محض لفظ کے مترادف ٹھہرتی ہے۔ جب کہ اپنے حقیقی روپ میں علامت سب جہاتی ذہنی وقوع کا نام ہے۔ شعور لاشعور اور اجتماعی لاشعور — ان تین جہات کے جہان میں علامت جنم لیتی ہے اسے محض تخلیق کار کے ذہن کا کرشمہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ علامت — بشرطیکہ وہ شعوری طور سے وضع نہ کی گئی ہو یا کہیں سے اخذ و مستعار نہ ہو۔ لاشعور کی انتہائی گہرائی میں موجود تخلیقی سرچشموں سے پھولتی ہے۔ یہ وہ کرن ہے جو اجتماعی لاشعوری عوامل کے سہارے قرون کی ذہنی تالیفوں کو منور کرتی ہے۔ علامت اس نفسی قوت کی منظر ہے جو تخلیقی اہال کے روپ میں اساطیر و مذہب، فنون لطیفہ اور ادب میں رنگ آمیزی کا باعث بنتی ہے۔ یہ وہ ماہنامہ اشارہ ہے جس کی جوت میں لاشعور کی اتھاہ گہرائیوں میں جھانکنا ممکن ہے۔ اسی لیے علامت محض انہار کا ایک انداز اور اسلوب کی ایک صفت نہیں بلکہ ان سے بڑھ کر یہ ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جس میں عصر کے نفسی خدوخال کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عصر کے خدوخال کی ترین بھی اسی سے ہوتی ہے۔

علامت سے وابستہ نفسی عوامل کی تفہیم کے لیے ہمیں انسانی فہم کے نقطہ آغاز تک آنا ہوگا۔ آج کا انسان ذہنی لحاظ سے لاتعدادا تعلقاتی مراحل طے کر چکا ہے۔ اس لیے

موجودہ دور کی لطافت و کثافت کی بنا پر انسانی وقوف کے آغاز اور اک کی این صورتوں اور شعور کی ابتداء کے بارے میں سوچنا بظاہر ناممکن معلوم ہوتا ہے مگر شعور سے رہتا ہے شعور کے کھوچ میں ذہنی مراجعت کے مراحل طے کرنا ہر شخص کے بس کا رنگ بھی نہیں۔ یہ وہ بھول بھلیاں ہیں جہاں ڈوری کا سراے گر چلو تو جیسی بھٹکنے سے بچ سکتے ہو۔ تخلیق کار کے پاس تخلیقی عمل کی صورت میں یہ ڈوری ہوتی ہے لہذا وہ مراجعت کے اس عمل سے نہ صرف صحیح سلامت لوتا ہے۔ بلکہ خالی ہاتھ آنے کے بجائے کچھ لے کر ہی پلٹتا ہے۔ جبکہ تخلیق کی استعداد سے محروم افراد مراجعت کی بھول بھلیاں میں ڈوری کا سراغ نواہیتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی بہت کچھ اور بھی ہو ش و خرد تو صرف دنیا والوں کی نظروں میں جاتے ہیں۔

یہ تو قتی ان لوگوں کی بات جو اپنی عقل یا نادانی کی بنا پر معلوم سے نامعلوم کے سفر کی ہمت رکھتے ہیں۔ لیکن ہر ایک کا معاملہ ایسا نہیں ہوتا، اس لیے وہ مراجعت کے اس عمل کی چند باقی سطح سے ہٹ کر علمی سطح پر تنہا کر سکتے ہیں۔ اس ضمن میں اسالیب کے نفسیاتی تجزیہ آثار قدیمہ کے علمی سائنٹیفک مطالعے، علم الانسان کے جدید نظریات اور وحشی قبائل کے فنون لطیفہ کے ساتھ ساتھ لوک ادب وغیرہ کی امداد سے انسانی شعور کے مختلف مراحل سے آگہی حاصل کر سکتے ہیں۔ علامت کی تنہیم کے لیے قدیم ترین انسانی آبادی کی طرف اس لیے رجوع ضروری ہے کہ ڈونگ کے بقول ان کی نفسی کیفیات ان کے ساتھ ختم نہیں ہو گئی تھیں۔ بلکہ اجتماعی لا شعور کی صورت میں وہ ہم میں موجود ہیں۔ اجتماعی لا شعور کا اظہار بعض مخصوص علامات سے ہوتا ہے۔ انہی کو اس نے "PRIMORDIAL" اور "ARCHE TYPES" کے نام دیا تھا۔ اس کی دانست میں یہ دونوں کے درمیان ایک

طرح کا نفسی پہل ہیں۔ اور اسی لیے اس نے علامت کو اظہار کی قدیم ترین صورت

قرار دیا تھا۔ ۱۵

ٹرونگ نے اس سلسلے میں بعض ایسی علامات کے سراغ لگا کر ان کی نفسی اہمیت اجاگر کی جو ہر عہد اور ہر تہذیب کے ساتھ ساتھ مختلف اقوام کی اساطیر میں بھی مشترک نظر آتی ہیں۔ ایسی علامات میں منڈل: ("MANDLA")، سُرِ فرست ہے، منڈل سنسکرت لفظ ہے اور اس کا مطلب ہے مربع یا دائرہ کا مرکز۔ یہ سکون، اطمینان اور روحانی استقامت کی علامت ہے، اور شخصیت کی تکمیل اور ظہور ذات کے عمل کی نشاندہی کرتی ہے۔ تحقیقات کے مطابق یہ علامت مشرق و مغرب کی اقوام کی مذہبی مصوری کے ساتھ ساتھ عمارتوں سے دستیاب ہونے والی نقاشی اور وحشی اقوام کے رقص میں بھی ملتی ہے۔ یہ علامت کی اولین قدیم ترین اور مقبض ترین صورت ہے۔

ٹرونگ نے کیمیا گری کا بھی بڑی شرف نگاہی سے مطالعہ کیا تھا۔ سونا بنانے کے لیے نہیں، بلکہ انسانی شخصیت کے سونے کی پرکھ کے لیے۔ ٹرونگ کیمیا گری کے بس خام کو کندن میں تبدیل کرنے کے فن کے برعکس ارفع اور کمتر خصوصیات یعنی شعور اور لاشعور کی ظہور پذیری اور امتزاج و انجذاب کی بنا پر انسانی شخصیت کی تشکیل و تبدیلی کے مترادف گردانتا ہے، چنانچہ اپنے اس مخصوص نقطہ نظر کے تحت اس نے کیمیا گری میں سے بعض ایسی علامات ڈھونڈ نکالیں، جو انسانی سائیکس کی ارتقاء پذیری کی غمازی نہیں بلکہ آج بھی خوابوں اور فینٹسی کے ذریعے ان کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اس کے بقول:

"مریضوں کی فینٹسی کیمیا گری کے ان قدیم مصور نسخوں کی یاد دلاتی ہیں جن

۱۵. "INTEGRATION OF PERSONALITY" p.127

۱۶. "TWO ESSAYS IN ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.243

میں صرف تصاویر ہی ملتی ہیں۔۔۔۔۔ یہ تصاویر تکمیل نو کے نام ختم عمل کے
بھید علامت سے کھولنے کی سعی ہیں۔ یہ علامت بھی محض جزوی طور پر
ظاہر ہوتی ہے۔ کیونکہ بالعموم اظہار میں بے انتہا انفرادیت ملتی ہے یوں
یہ آج کی ان تصاویر سے بے حد مشابہت نظر آتی ہیں جن کے بارے میں یہی
قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ان کے خالقوں نے بھی ویسی ہی ذہنی کیفیات کے
تحت انہیں بنایا ہو گا؟

کیمیاگری میں شونگ نے اثر دیا اور سانپ کی علامت کو بے حدا ہمیت دی۔
داؤد با مشرق بعید کے ممالک کی اساطیر کی غالباً قدیم اور مقبول ترین علامت ہے شونگ
نے سانپ کی اس علامت کو بے حدا ہم قرار دیا جس میں وہ اپنے منہ میں اپنی دم بے
عروض کناس عطا ہے۔ اور جسے اصطلاح میں ("OUROBOUROS") کہتے ہیں۔
وحشی قبائل غیر متدن معاشروں اور تہذیب سے دور علاقوں کے فنون لطیفہ کے
مطالعہ سے بھی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ علامت اظہار کی مختلف صورتوں میں کس حد تک
رنگ آمیزی کرتی رہی ہے۔ فرارز بوس اپنی مشہور کتاب "THE PRIMITIVE ART"
میں رقمطراز ہے :

"دنیا بھر میں پچھلے بیشتر وحشی قبائل کے آرٹ کا مطالعہ کرتے وقت یہ قابل
ذکر خصوصیت واضح ہوتی ہے کہ ان کے بعض تزئینی نقوش جو ہمیں محض
اپنی بناوٹ کی بنا پر دلکش معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے بھی دراصل مخصوص
معانی وابستہ کیے جاتے ہیں۔ یعنی ان کی تشریح ہو سکتی ہے۔۔۔ چنانچہ
برازیل کے انڈینز کے اقلیدسی نقوش درحقیقت پھل، چمکاؤ

نگس اور ایسے ہی دیگر جانداروں کی علامات ہیں۔ حالانکہ ان نقوش کو مرتب کرنے والی ٹکنوں اور صلیوں کا ان جانوروں کے اجسام سے کوئی تعلق نہیں؟ (ص : ۸۸)

ایک اور موقع پر بھی اس نے اسی خیال کا اظہار کیا، وحشی قبائل کی بعض رسوم کی بھی علامتی حیثیت ہے۔ (ص : ۹۹)

جہاں تک وحشی قبائل کے فنون لطیفہ کی علامتی حیثیت کے مطالعہ کا تعلق ہے۔ تو اس ضمن میں اہرن ریخ (EHEREN REICH) کو خصوصی شہرت حاصل ہے جس نے سب سے پہلے امریکی انڈینز کے فنون لطیفہ کی اعلیٰ ترین علامتی حیثیت پر زور دیا تھا۔

علامت کے سلسلے میں نیم تمدن معاشروں، وحشی قبائل وغیرہ کا ذکر اس امر کی وضاحت کے لیے تھا کہ علامت ایک ایسا طریقہ اظہار ہے، جسے ہر طرح کے معاشرے کے فنون لطیفہ میں تمدن کی ہر سطح پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ آج کا جدید مصوّر یا نظم گو اپنی علامات کی بناء پر ہمیں بے حد پیچیدہ ذہن اور ابھی ہوئی شخصیت کا حامل معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ایک وحشی قبائلی سیدھا سادا بلکہ چنگلی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن فن کارانہ اظہار میں دونوں کا ذہن یکساں تخلیقی عمل کے تحت علامت کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ آج سے تیس ہزار سال قبل کے غاروں کی مصوری میں علامات کی موجودگی اور اساطیر میں ان کا وجود علامات کی قدامت اور اظہار میں اساسی حیثیت کو ہر لحاظ سے واضح کر دیتی ہے۔ گویا ابتدائے شعور سے ہر ماورائے شعور کا اظہار علامتی روپ میں ہوتا رہا ہے۔ اس وقوعہ کا نفسیاتی پہلو جا کر کرنے لیے بعض ماہرین نے آزاد مصوری (FREE PAINTING) کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے بلکہ فن اور تکنیک کے اعتبار سے جدید مصوری کے بعض دبستان

جیسے سرریزم اور تجربی انہاریت "ABSTRACT EXPRESSIONISM" وغیرہ
 ہی آزاد مصوری اور نو ہنر مریضوں کی نمیشی، سب کی علامات میں یکسانیت کے ایک
 سے زیادہ پہلو در یافت کیے جاسکتے ہیں۔ آزاد مصوری نو ہنر مریضوں کے طریقہ علاج
 کی ایک تکنیک ہے۔ ڈونلگ اور اس کے پیروکار اس طریقہ علاج کے بے حد قائل ہیں۔
 چنانچہ ڈونلگ کے بقول :

"تصویر میں انہار! منس مخصوص قسم کے لاشعوری مواد کو جمع کرتے ہوئے
 بعض دیگر میلانات کے لیے باعث کشش بنتا ہے۔ مصور اس طریقہ سے
 جادو آوجگا سکتا ہے لیکن صرف اپنی ذات کے لیے؟"

ہوتا یہ ہے کہ مریض شعوری کاوش اور فنی منصوبہ بندی کے بغیر تصاویر بناتا ہے اور
 پھر علامات کی روشنی میں خوابوں کی مانند اس کی تحلیل و تشریح کی جاتی ہے۔ اس
 طرح شعروں کے انتخاب کی مانند نگوں کا انتخاب بھی دل دے یہاں لاشعور سمجھ لیں،
 کا معاملہ کھولنے کا باعث بنتا ہے۔ مریض مصوروں کی ان تصاویر کے پہلو پہلو فریڈ
 کی تعلیمات سے معرض وجوہ میں آنے والی سرریزم کا جائزہ لیں تو یہاں مقصود ہی
 لاشعور کا انہار ہوتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ لاشعور کی ترجمانی کا یہ عمل شعوری
 ہوتا ہے۔ لیکن انحصار علامات پر کیا جاتا ہے۔ ادھر الجرائز، رہوٹیشیا، جنوئی علاج
 وغیرہ کے غاروں میں مٹنے والے نقوش اور تصاویر میں منڈل "اور دائرہ کی علامات
 نمایاں تر ہیں۔ یہی علامات بچوں کی تصاویر میں بھی نظر آتی ہیں۔ ایک امریکی خاتون
 مسٹر ہوٹو کیلگ (RHODE KELLOG) نے برسوں کی کوشش کے بعد
 امریکہ کے علاوہ دیگر ۳۴ ممالک کے بچوں کی لاتعداد تصاویریں جمع کی ہیں۔ ماہرین نے
 جہاں مختلف ممالک اور تہذیبوں کے پروردہ بچوں کی مصوری میں مشابہت کے
 کئی پہلو دیکھے وہاں ماہرین نفسیات نے ان میں "منڈل" کی علامت کو سب پر حاوی

دیکھا (نام ۹ مارچ ۱۹۶۲ء) غاروں میں بسنے والے وحشی افراد اور بچوں کی مصوری کا نفسیاتی مطالعہ اس بنا پر سببِ حداثیت اختیار کرتا ہے کہ فنِ ناشناسی کی بناء پر دونوں براہِ راست لا شعور سے کسب فیض کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں توازن سے ملنے والی علامات آج کے بچے اور صدیوں قبل کے وحشی کو لا شعور کے ایک ہی تار میں پرو دیتی ہے۔ جب کہ پال کلی (KLEE) ایسے مصوروں نے بھی لا شعور کے انہار کے لیے بچوں کے اندازِ مصوری کو لا شعوری طور سے اپنا ہی محالِ تجریدی انہایت پسندوں کا ہے، جن کے شاہکار انارزی بچوں کے ہاتھوں رنگوں سے شمس کے کیوس معلوم ہوتے ہیں۔ مصوری کی ان قدیم ترین اور جدید ترین مثالوں سے علامت کی ہمہ گیری اور آفاقیت ہی عیاں نہیں ہوتی، بلکہ مثالی اور ایسی دیگر علامات کے توازن سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اجتماعی لا شعور کی بناء پر بعض علامات کا ہر عہد میں نوہن کی ہر سطح پر اظہار ہوتا رہا ہے۔

فراڈ کی جنسی علامات اور ایڈلر کا احساسِ کمتری کی نماز علامات کے بعد جب ٹرونگ کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں۔ ان دونوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرائی ملتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ وہ علامات کی تفہیم کے لیے مخصوص معانی کی دشمنی مرتب کرنے کے حق میں نہ تھا اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ اس نے بطور خاص علامت ("SYMBOL") اور نشان ("SIGN") میں امتیاز کیا۔ اس کے بوجہ کسی مخصوص، ٹھوس یا واضح چیزِ نظریہ اور خیال کے انہار کے لیے شعوری طور سے کسی چیز کو منتخب کیا جائے تو وہ علامت نہیں بلکہ نشان ہو گا۔ اس لحاظ سے چاند، ستارہ اسلام کی علامت نہیں، بلکہ نشان قرار پائے گا۔ یا پکا سو کی فاختہ امن کی علامت کے برعکس امن کا نشان بھی جائے گی ان کا مقصد مخصوص مفہوم کی توحیح ہے۔ اس لیے ان میں قطعیت ہوتی ہے اور اس کے بقول :

”جب کوئی لفظ یا شے کسی معلوم شدہ امر کی وضاحت یا کیفیت کے لیے استعمال ہو تو وہ نشان ہے“^۱

ان کے برعکس علامت غیر واضح مبہم اور نامعلوم کے اظہار کیلئے استعمال ہوتی ہے اس لیے کہ نشان کے برعکس علامت کا سرچشمہ اجتماعی لاشعور ہی ہوتا ہے اور بقول ٹرونگ :

”علامت وہ نفسیاتی کل ہے جو لاشعور کی توانائی کو صورت پذیر کرتی ہے میری مراد نشان سے نہیں بلکہ حقیقی علامت سے ہے“^۲

اسی لیے اس نے علامت کو زندہ اور پُر معنی قرار دیا تھا کہ یہ سائیکس کی اندرونی کارکردگی کی منظر اور نفسی توانائی کے راستوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس لیے شعوری طور سے وضع کی گئی علامت نفس اہمیت سے عاری ہونے کی بنا پر حقیقی علامت قرار نہیں دی جاسکتی۔ علامت لاشعور کا آئینہ ہے اور اسے ”وجدان“ یا ”اہام“ سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں الفاظ مذہبی مفہوم میں نہیں ہیں بلکہ یہ اس خاص ذہنی کیفیت کے مترادف ہیں جس کے تحت لاشعور کی توانائی سطح تک آجاتی ہے۔ تخلیقی فنکار اس کیفیت سے نا آشنا نہیں۔ جب انہوں نے اچانک ہی مات کی تنہائی میں یا بھری مغل میں خود کو کسی صوفی کی مانند ایک اعلیٰ تر قوت کے زیر اثر محسوس کیا اور ایسی کیفیت سے دوچار ہوئے کہ مہوت ہو کر کچھ سمجھے اور کچھ نہ سمجھے۔ یہ کشف کے وہ لمحات ہوتے ہیں جب لاشعور تخلیقی لاشعور بن جاتا ہے۔ اور علامات کے ذریعے ماورائے شعور کا ادراک کراتا ہے۔ یوں علامت نفسی ارتقاغ سے روشنائی کے ساتھ ساتھ اظہار کی

۱۔ "PSYCHOLOGICAL TYPES" p.601

۲۔ "CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.50

آسودگی سے بھی ہٹنا دیکھتی ہے۔ سائنس کی گہرے رابطے کی بنا پر علامت ”زندہ حقیقت“ ہی نہیں بلکہ بیک وقت حیات آمیز اور حیات آموذ بھی ثابت ہوتی ہے۔

”ٹرونگ کے اس تصور کی آیرا پروگوف (IRA PROGOF) نے یوں

صراحت کی :

”علامت کی یہ الہامی خصوصیت ہے کہ یہ اپنی حیثیت سے بڑھ کر وسیع تر امکانات کی طرف اشارہ رکھتا ہوتا ہے۔ کسی صورت یا روپ میں بھی جو علامت سب کچھ سمجھانے کی کوشش کرتی ہے، جسے وقف گرفت میں لانا تو چاہتا ہے۔ مگر اس کے کھل اور اک میں ناکام رہتا ہے۔ اس لحاظ سے تو علامت وسیع ابلاغ نہیں بن سکتی، کیونکہ یہ کسی پہلے سے معلوم شے کی ترجمانی نہیں کرتی۔ یہ تو کسی ایسی چیز یا ایسے جذبے کا براہ راست یا مسلسل تجربہ ہے جو حقیقتی تو ہے لیکن انسان جس کی تفہیم و تشریح میں بے بس ہے اور اس لیے وہ نشانات کا محتاج ہے تاکہ ان سے ابلاغ ممکن ہو سکے۔ ٹرونگ کی تعریف کی روش سے علامت خارجی دنیا کے تجربات سے ماوراء ہے گو اس کا اظہار معاشرے میں ہی ہوتا ہے لیکن یہ معاشرتی روابط کی باعث نہیں“۔^۱

پروگوف کی رائے پر ٹرونگ کے اس بیان کا اضافہ کر لیں تو علامت کی تصویر مکمل طور سے واضح ہو جاتی ہے :

”علامت کبھی بھی شعوری طور سے سوچی یا ساخت نہیں کی جاتی۔

یہ ہمیشہ الہام یا وجدان کی صورت میں لا شعور سے پھوٹتی ہیں اس لیے

علامات اور خوابی علامات میں جو گہرا مابطہ ملتا ہے اس کی بناء پر یہ قرین
قیاس ہے کہ بیشتر تاریخی علامات نے یا تو براہ راست خوابوں سے جنم
لیا ورنہ ان سے متاثر تو یقیناً ہیں۔

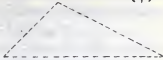
شوہنگ نے علامت اور نشان میں جس طرح امتیاز کیا، ادبی نقطہ نظر سے اس
کی بے عارضیت ہے۔ یوں سمجھئے کہ تخلیقات میں ملنے والے نشان کو کاذب علامت
اور اصل علامت کو زندہ علامت قرار دیا جاسکتا ہے۔ زندہ علامت اس وقت
معروضِ وجود میں آتی ہے جب کسی خاص کیفیت یا تجربے کی آپہنچ سے شعور کا آگینہ
تندی صبا سے چمکلا جانے ہے جیسا عالم ہو تو ایسے میں علامت سے مبہم کی توضیح
نامعلوم کا ادراک، انتشار میں تنظیم اور تنوع میں وحدت پیدا ہوتی ہے۔ تخلیق
کے لحاظ سے علامت کی یہ کارکردگی اہم ترین ہے۔ نامعلوم کے ادراک کے دو مراحل
ہوتے ہیں۔ ایک خود تخلیق کار کے لیے اور دوسرا اس کی تخلیق کی روشنی میں قاری
کے لیے۔ ہر دو صورتوں میں علامت پہلے کلام کرتی ہے، علامت پہلے تو تخلیق کار
پر معانی کی جہات واکرتی ہے اور پھر قاری کے لیے کلید معانی ثابت ہوتی ہے اس
عمل کو مندرجہ ذیل نقشے کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے۔

(۱)



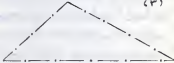
داخلی تجربہ یا ذہنی واردات اور تخلیق کار کا ادراک

(۲)



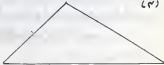
(اظہار نہ نامکمل یا خام)

(۳)



(قاری کا بعض علامات کی امداد سے تخلیق کار کے داخلی
تجربے یا ذہنی واردات کا (جزوی) ادراک)

(۴)



(قاری کا تمام علامات کی امداد سے تخلیق کار کے داخلی
تجربے یا ذہنی واردات کا (کلی) ادراک)

شرونگ نے علامت کو ابلاغ کے وصف سے عاری بتایا تھا، سو اس کے اپنے
ہم نوا مفکرین نے ہی اس کی تردید کی ہے۔ اس ضمن میں پروگوف نے کیسیر (CASSIRER)
کا حوالہ دیا اور اس کے نظریہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا۔
”کیسیر اس خیال سے اپنی فکر کا آغاز کرتا ہے کہ علامت سازی انسان

کی گھٹی میں پٹری ہے اور یہ کہنا کہ ٹرڈنگ کا بھی یہی نظریہ ہے، بالکل درست ہے، لیکن دونوں میں اس امر سے اختلاف شروع ہوتا ہے کہ ٹرڈنگ کے برعکس کیسے کے نزدیک علامت وہ آلہ ہے جو انسان کے دیگر افراد سے ابلاغ کی سہی کے مرہون منت تجربات اور زیادہ موزوں طریقہ ہے فکر کی خواہش کے تحت معرض وجود میں آیا۔ اس لیے اس کے بموجب یہ خارج تجربات کے ضمن میں بھی فوریہ معلومات بن کر نوثر کردار ادا کر سکتی ہے :۔

اس اعتراض کی بنا پر ٹرڈنگ کے تصور علامت کی کسی طرح بھی اہمیت کم نہیں ہو سکتی اور ادب و تخلیق کے لحاظ سے اس کے تصور کی یوں اہمیت ہو جاتی ہے کہ اس نے بطور خاص اس امر پر زور دیا تھا کہ علامت سائیکی کی داخلی کارکردگی کی مظہر اور نفس توانائی کے اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کا جب مائل تخلیق ہوتا ہے تو بظاہر یہ عمل میکانیکی معلوم ہوتا ہے۔ آدہ ہوتی اور اس نے آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں۔ کے مصداق لکھنا شروع کر دیا۔ دیکھنے والے کو یہ عمل میدہا سا معلوم ہو سکتا ہے لیکن درحقیقت اس وقت اس کی تمام نفس توانائی ایک خاص نقطہ پر مرکوز ہوتی ہے جس طرح ہم نہ تو ایٹم کو دیکھ سکتے ہیں اور نہ اس کے اندر ایسیکٹرون اور پروٹون کی گردش کا نظارہ کر سکتے ہیں۔ لیکن ایٹم تو ذکر ہو خورشید کا پچھے اگر تیرہ کا دل چیریں والی بات ہو سکتی ہے۔ بالکل اسی طرح انسانی سائیکی ناقابل دید ہے۔ اور اس کے بطون مختلف عوامل کی کاغذاتی کا نظارہ ناممکن!۔ تخلیق کار (یا صوفی) کو اس کی شدت اور کارکردگی کا کسی حد تک اندازہ ہوتا ہے۔ ان دونوں نے ایک خاص منزل رکھ کر ذہن کی تربیت کی

ہوتی ہے چنانچہ تخلیق کار کے ریاض اور صوفی کے مجاہدے میں نفسیاتی لحاظ سے کوئی فرق نہیں۔ اسی طرح تخلیق کار کا استغراق اور صوفی کا جذب ایک ہی کیفیت کے دو نام ہیں۔ صوفی ابھی اس آئینہ کی اور کرنی ہے جلا جھ کو کے تحت سائیکی کے داخلی انعام کو ایک نقطے پر مرکوز کرنے کے لیے سعی کناں رہتے ہوئے حقیقت اعلیٰ کا ادراک کرتا ہے، جبکہ تخلیق کار تو شبِ آفریدی چراغِ آفریدیم کہہ کر نفسی توانائی کا رخ بھی نفسوں سمت کی طرف موڑتا ہے۔ صوفی خدا سے ہم آہنگ ہو کر خدا بننا چاہتا ہے (لیکن معاشرے سے سزا پاتا ہے) تخلیق کار بھی تخلیق سے خدا بننا چاہتا ہے۔ (اور معاشرے سے جڑا پاتا ہے) دونوں کئی امور میں نفسِ شاہت رکھتے ہیں۔ لیکن دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے اور وہ اتنا اہم ہے کہ دونوں کا شعائرِ زیست ہی تبدیل ہو کر رہ جاتا ہے۔ تخلیق کار ایک "سماجی حیوان" ہے۔ جبکہ صوفی خود کو حیوانی سماج سے بلند رکھتا ہے۔ اس لیے ایک خاص مقام پر پہنچ کر حقیقت کا ادراک ہونے پر تخلیق کار اس کا فوری ابلاغ چاہتا ہے، جبکہ صوفی کو اس کا اذن نہیں۔ تخلیق کار کے لیے یہ ابلاغ اس لیے ممکن ہو جاتا ہے کہ اس کے پاس علامت کا سہارا ہے۔ جبکہ صوفی اس سے محروم ہے (اسی لیے اگر وہ اظہار پر اتر بھی آئے تو مجھ و پانہ عمل سے لے کر شیطیات تک اس کی تمام صورتیں منفی ہوتی ہیں) تخلیق کار اس صورت کی طرح ہے جو نئی زندگی کے جنم میں اپنے وجود کا اثبات دیکھتی ہے۔ مگر صوفی جان بوجھ کر بانجھ بننا پسند کرتا ہے۔ اس کی دانستہ میں بڑے ظرف کی یہی پہچان ہے کہ اس میں آفاق بھی گم ہیں، اسی لیے حقیقی صوفیوں نے مجذب کو ہمیشہ چھوٹا ظرف سمجھا کہ استعداد نہ تھی اس لیے چمک پڑے۔ نفسی توانائی کی جس شدت نے اسے مجذب بنایا وہ تخلیق کار سے بھی یہی سلوک کرتی لیکن اس کی قوت اظہار بچا جاتی ہے۔ اسے اظہار کے لیے اذن عام ہے۔ اس لیے نفسی توانائی جمع ہو کر اپنے ریلے میں شعور کو رہا کر نہیں دے جاتی تخلیق کار

میں نفسی توانائی کی شدت کی پیمائش اس کی علامات سے کی جاسکتی ہیں۔ علامات خواہوں کی ہوں یا کسی جدید نظم گوئی۔ ان سب کا مقصد ایک ہے۔ یعنی یہ نفسی توانائی کے اخراج کا ایک انداز ہیں۔ یہ بے معنی خواہوں میں بھی ہیں اور نظم بھی انہی سے پُر معنی ہوتی ہے۔

نفسی توانائی سائیکی کے کسی ایک حصے میں پانی کے ذخیرے کی طرح نہیں ہوتی بلکہ یہ شخصیت کی مختلف جہات کے باہمی عمل اور رد عمل کا نام ہے۔ پہلی جہات پر عام خواہشات ہیں۔۔۔ ایسی خواہشات جن کی فوری تسکین کی تمنا کی جاتی ہے اس کے بعد یادوں کا سنسار ملتا ہے اور پھر گزشتہ تجربات و حوادث جنہیں فراموش کر دیا گیا، مزید گہرائی پر پہنچنے کی نا آسودہ تمنائیں، تحریمات کے تحت و باقی گئی خواہشات اور "TRAUMATIC" تجربات جن کی بیداری بعض اوقات خطرناک بھی ثابت ہو سکتی ہے و تحلیل نفسی یہیں تک پہنچ پائی ہے) اس کے بعد شخصیت کے وہ بیدار ترین گوشے آتے ہیں، جنہیں ٹرونگ نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا اور جہاں

علامات کی اولین صورتوں یعنی "ARCHETYPES" اور "PRIMORDIAL IMAGES" نے جنم لیا۔ شخصیت کی ان تمام جہات سے وابستہ مختلف النوع اور بظاہر پُر تشابہ سلسلوں میں علامت سے شیرازہ بندی ہوتی ہے وہی نہیں بلکہ "LIBIDO" کی ANALOGUE کے اصطلاح سے ٹرونگ نے علامت کے اس عمل کی وضاحت بھی کی، جس میں نفسی توانائی اپنی اصل سے بلند ہو کر تخلیقی مقاصد کے لیے بروئے کار لائی جاتی ہے اس کے بقول،

"توانائی کو تبدیل کرنے والے نفسیاتی عمل کا نام ہی علامت ہے۔" طہ

علامت کے سائیکی کے بطون سے جنم لے کر خارج ہیں آنے کے عمل کی پروگنوف نے
یہاں وضاحت کی ہے :

”ایک طرف معاشرے اور پہلی توانائی میں اظہار کے لیے تناؤ سے نفسی توانائی
نشوونما پاتی ہے تو دوسری طرف معاشرہ نفسی توانائی کے حوالے سے اور
اس کی مطابقت سے کارکردگی کا اظہار کرتا ہے، ان دونوں کو ملائے والا
رابطہ علامت ہے“ ۱

آیہا پروگنوف نے اپنی ایک اور کتاب میں بھی باطن کے خارج میں آنے کی توضیح کی
ہے اور بہت خوب کی ہے، اس کے بقول :

”ہر تخلیقی فن کار کے لیے خواہ وہ کسی بھی شعبہ فن سے وابستہ ہو، اس کا فن
داخلی مشاہدہ ہے جسے وہ صورت پذیر کر دیتا ہے، اور اس داخلی مشاہدہ
کو ایما ندری اور معنی خیز انداز سے خارج میں لانا ہی کسی فن کار کے لیے
سب سے بڑا چیلنج ہے، اور بحیثیت تخلیق کار وہ اسی معیار پر پرکھا
جائے گا“ ۲

علامت سے وابستہ سوالات میں دو سوال بے حد اہمیت رکھتے ہیں :

۱۔ علامت سے تخلیق کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے یا اخفا ؟

۲۔ انفرادی اور اجتماعی سطح کی علامت کی کیا اہمیت ہے ؟

اس سلسلے میں سب سے پہلے تو شخصیت کا مطالعہ کرنا ہوگا، جس کے ضمن میں
یہ نکتہ اساسی ہے کہ متنوع و متضاد اور باہم متضاد نفس میلانات اور رجحانات ششوی

۱۔ "JUNG'S PSYCHOLOGY AND ITS SOCIAL MEANING" p.182

۲۔ "DEPTH PSYCHOLOGY AND MODERN MAN" p.27

مقام اور لاشعوری محرکات کے میدان کا رنار میں شخصیت، ایک نقطہ توازن کا نام ہے۔ ہر ایک کی اپنی اپنی شخصیت ہے۔ اس لیے تخلیق کار کے لیے اپنی شخصیت اور قاری کے لیے تخلیق کار کی شخصیت کے تصورات قطعی طور سے دو جدا گانہ چیزیں ہیں، اور لاشعوری کردار میں محرکات کی بناء پر خود تخلیق کار بھی اپنی شخصیت سے کلی طور سے واقف ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ اس لیے تخلیق کار بھی یہ نہیں بھڑھ سکتا کہ وہ اپنی تخلیقات میں بعض امور پر کمیوں کو ترسے زور دیتا رہتا ہے۔ چنانچہ پسندیدہ تشبیہات محبوب استعاروں اور بعض تراکیب پر خصوصی زور دیتے رہنا یونہی یا محض حسن بیان کہنے ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کے پیچھے مخصوص نفسی عوامل کا فرما ہوتے ہیں۔ علامت اسی بناء پر بے حداہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ لاشعور سے براہ راست رابطے کی بناء پر لاشعور میں کھنسنے والے رومن ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس لیے علامت سے شخصیت کا جو اظہار ہوتا ہے وہ مکمل نہیں ہوتا اور نہ ہی وہ شخصیت کے کل پر محیط ہوتا ہے۔ بلکہ علامت سے شخصیت کے صرف وہی پہلو ا جاگر ہو سکتے ہیں جو براہ راست لاشعور کی زد میں آتے ہیں۔ اسی طرح اگر علامت کو اخفا کے لیے استعمال کیا جائے تو وہ بھی تمام شخصیت کا اخفا نہ ہوگا بلکہ صرف ان پہلوؤں کا جو نفسی حیثیت کی وجہ سے شخصیت کے لیے مضرب ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہ اخفا نفسیاتی لحاظ سے بہت اہم ہے کہاں سے بھی شخصیت کے مثبت رجحانات کے اظہار کے لیے راہ ہموار ہوتی ہے۔ دراصل اظہار اور اخفا کا عمل نفسیاتی لحاظ سے یکساں اہمیت رکھتا ہے کہ یہ شخصیت کے سکے کے دودخ ہیں۔ اس لیے علامت سے جن عوامل کا اظہار مقصود ہے۔ اخفا کا عمل بھی انہی عناصر کے لیے باعث تقویت بنتا ہے۔

اس تمام عمل کو DEPTH PSYCHOLOGY کی اصطلاح نامیاتی سائیکی "ORGANIC PSYCHE" سے سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ آریا پروگوف کے الفاظ میں :

یہ نامیاتی سائنسی انسانی عضویت (ORGANISM) کی کیفیت کا وہ پہلو ہے جو فرد کی جدوجہد کے لیے تعین مقاصدے نشوونما کا انداز متعین کرتا ہے۔ اس عمل کی تکمیل متنوع ذرائع سے کی جاتی ہے۔ لیکن اس کا مجموعی اثر یہ ہوتا ہے کہ افراد کو اپنی زندگی کے لیے معافی ہیا کیے جاتے ہیں۔۔۔۔۔ ان کا جو ہر سائنسی کی تصور سازی کی صلاحیت میں نہاں ہے۔ یہ تخیل کی پیداوار ہیں۔ لیکن یہ بے مکی اور بے مقصد فینشی نہیں۔۔۔ بلکہ نامیاتی سائنسی سے جنم لینے والے معافی علامات کے روپ میں انسانی عضویت کی فطرت کے سرچشمے سے پھوٹتے ہیں۔ یہ بیا کی مانند ہے جس کی فطرت میں آشیاں سازی و ولایت کی گئی ہے۔۔۔۔۔ فرد میں سائنسی اس حد تک ارتقا کر جاتی ہے کہ پہلے علاماتی تصورات بعد ازاں الفاظ اور پھر فکر کے ذریعے سے عمل ذلیست کے لیے ایک راہنما سارے کا روپ دھار سکتی ہے۔ ملے

انفرادی سطح پر علامت کے کردار کے مطالعے کے بعد اجتماعی سطح کا جائزہ لینے پر قاری کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ واضح رہے کہ تخلیق کار اور قاری کے درمیان تخلیق قہلی کا کام کرتی ہے۔ وہ دونوں ذہنی لحاظ سے مختلف مقامات پر ہوتے ہیں اور دونوں کبھی ایک سطح پر نہیں ہو سکتے۔ یہ تخلیق ہے جو دونوں کو ایک سطح پر ملانے کا فریضہ اور کرتی ہے۔ دونوں میں اس رابطے کی نوعیت اور دوران کا انحصار اس امر پر ہے کہ تخلیق کار نے انہماک کے لیے کن وسائل کو اپنایا۔ انہماک کے دیگر عناصر سے قطع نظر کرتے ہوئے علامت کا جائزہ لینے پر سب سے پہلے تو یہ دیکھنا ہوگا کہ کیا علامت تخلیق کار کے

سائیکس کی گہرائی سے چھوٹی، فیشن کے طور پر اپنائی گئی یا شعوری کاوش سے وضع کی گئی۔ اہلی تخلیق کار میں یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ اشیاء اور افراد میں بنیادی شقوق کی تقسیم بہتر طور سے نہیں کرتا بلکہ زندگی کے دیگر چند باقی روابط اور یہ باقی تغیرات کی تحلیل و تشریح بھی اس کے لیے مشکل نہیں بلکہ ڈونگ کے بموجب تو وہ اپنے وجدان سے دنیا کو آنے والے دور کی جھلک بھی دکھا سکتا ہے۔ علامت براہ راست لاشعور کے اظہار کا ایک وسیلہ ہے۔ اس لیے یہ بطون تاریکی وہ روزن بن جاتی ہے۔ جس سے روشنی کی کرن آسکتی ہے اور اجتماعی لاشعور کی بنا پر یہ ایک فرد واحد یعنی تخلیق کار کی سائیکس سے ابھرنے کے باوجود سب کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ڈونگ نے اہل قلم کو جو "اجتماعی مرد" ("COLLECTIVE MAN") کہا تھا تو وہ اسی بنا پر تھا اور اسی میں علامت کی اہمیت مضمر ہے کہ یہ ایک کی نہیں سب کی ہے۔

دھرتی، برگز آئچل

انسانی زندگی معاشرہ اور کتبہ میں ماں کی اس بے اہمیت ہے کہ وہ ناموجود کو وجود میں لاتی ہے، تولیدی عمل کے تمام حسن کی جوت کو ایک پیکر میں منتقل کرتی اور اس وجود، مض کو عالم موجودات کے تقاضوں سے عہدہ بھاری کے قابل بناتی ہے۔ یہ عمل کارکردگی کی اساس میں جہلی ہی، لیکن کائنات کی تاریخ کا اہم ترین وقوعہ ہے۔ اتنا اہم کہ اسے زمین سے چاند کے الگ ہونے کی مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ جب جدید سائنس اپنی تمام تحقیقات اور آلات کے باوجود تولیدی عمل کی جزئیات سے مکمل آشکارہ حاصل کرنے میں ناکام رہی ہے تو ہزاروں برس قبل کے انسان کی لاعلمی کا اندازہ بآسانی لگایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ عورت اس کے لیے ناقابل فہم مجسمہ اور پہیلی تھی۔ نہ وہ حیض کو سمجھ سکتا تھا اور نہ ہی حمل اور بیدار نش کو! — حتیٰ کہ منس فعل کو ہی تولید کے ساتھ مشروط نہ کر سکا، نتیجہ یہ نکلا کہ اس عہد کے مرد کے نزدیک

عورت پُراسرار سحرانہ قوتوں کی حامل تھی۔ ایام حیض میں وہ اور بھی پراسرار ہو جاتی تھی۔ عورت کی اس پُراسراریت نے اسے مرد پر جب فوقیت دی تو جہاں انفرادی طور پر وہ اس کی محبت میں سرشار ہو کر بندۂ بے دام بنا دیاں اجتماعی طور پر ماورائے سرودِ ہی پر مبنی معاشروں نے جنم لیا۔ ایسے تمام معاشروں کی اساطیر میں عورت پُر قوت دیوی ہوتی تھی۔ ایسے ہی معاشروں میں زمین کی زرخیزی میں یقینی اضافے کے لیے کھیتوں میں جنسی مجامعت کی صورت میں زرخیزی کی رسوم متنوع طریقوں سے ادا کی جاتی تھیں، جس سے ماں کے مختلف آراء کی ٹائپس نے جنم لیا، دھرتی، ماما، مادیر، وطن، نظام اور بچوں کو کھا جانے والی ماں ان آراء کی ٹائپس کی مختلف صورتوں میں سے چند بے حد مصروف صورتیں ہیں۔ ایسی صورتیں جنہوں نے بعد میں یجنڈہ، عوامی کہانیوں اور محروطمس کی داستانوں کی صورتوں میں انسانی تخیل پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ظہر پالیا۔

عورت ماں کی صورت میں دو گونہ کردار کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ایک تو بچے کی پیدائش سے اپنی شادی سے وابستہ تعلقوں کی تکمیل کے معاشروں کی ابتداء اور فروغ میں اپنے کردار کی تکمیل کرتی ہے۔ یہ ماں کا اجتماعی پہلو ہے۔ لیکن اس کا انفرادی پہلو یہ ہے کہ وہ صرف اپنے بچوں کی ماں ہے۔ فن کا مادہ تخلیق کی آسودگی کے مانند اس کی تولیدی مسرت بھی انفرادی کا دش کا شر ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے سامنے صرف اس کا اپنا بچہ ہوتا ہے۔ ادھر بچے کے لیے بھی صرف اس کی ماں ہوتی ہے۔ بچہ تحفظ نگہداشت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خوراک کے لیے ماں کا محتاج ہوتا ہے۔ اس کے نفسیاتی اثرات بے حد گہرے اور دور رس ہوتے ہیں۔ ابتداء میں لڑکا اور لڑکی دونوں ایک ہی طرح ماں کے محتاج ہوتے ہیں۔ لیکن بعد میں دونوں جدا جدا عوامل کے متنوع رد و عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ ایڈی پس ابھارت اور ایکٹرا ابھارت اس تعلق سے وابستہ لاشعوری جنسی

احساسات کو جاگر کرتے ہیں۔ یہ عہد طفلی میں ہوتا ہے اور نارمل افراد کے لاشعور میں جاگزیں رہتا ہے لیکن بڑھتی عمر کے ساتھ ساتھ ماں بچے کا تعلق نئے نئے روپ اختیار کرتا جاتا ہے، جس کی ایک انتہا پر کھڑا مرد تمام عمر لالہ بچہ بنا رہتا ہے تو دوسری انتہا پر ماں کو تحفظ دینے کی سہمی میں وہ لاشعور می طور پر دنیا کی ہر عورت کے لیے باپ "بن کر رہ جاتا ہے۔ بچے کی شخصیت پر ماں کے اثرات کی ایک صورت پسند و ناپسند کے تجزیہ میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ مرد جس عورت کو بلا وجہ پسند کرتا ہے (یا ناپسند) اس کا تجزیہ کر کے ہمیشہ صورتوں میں ماں کی تلاش (یا اس سے فرار) کا جذبہ کارفرما نظر آئے گا۔ لڑکی جب بھی کسی مرد کو پسند کرتی ہے تو اس کے تحت لاشعور میں اپنی ماں اور باپ کے تعلقات کا انداز موجد بن جاتا ہے کہ مرد سے جنسی یا جذباتی تعلقات کے تعین میں وہ اپنی ماں ہے (یا اس کے برعکس) یہ ایک بہت بڑی جذباتی الجھن ہوتی ہے، جس سے عورتوں کی کثیر تعداد تمام عمر چمٹکا کا حاصل نہیں کر سکتی۔ یہ الجھن اور اس سے جنم لینے والا اعصابی تناؤ اور جذباتی تھوڑ اس بنا پر براہم ہیں کہ جب خود اس کی ماں بچنے کی باری آتی ہے تو اسے پھر یہ انتخاب کرنا ہوتا ہے کہ وہ اپنی ماں جیسی ماں بنے یا اس کے برعکس! نفسیاتی طور سے بانجھ ہونے والی عورتوں میں سے بعض اسی الجھن سے فرار کا یہ لاشعور می انداز اپنا کر ماں بننے کے جھنجھٹ سے نجات پالیتی ہیں۔

سیا تیاقی لحاظ سے عورت کی یہ بہت بڑی فریڈریشن ہے کہ وہ جنس مخالف کے تعاون کے بغیر ماں نہیں بن سکتی۔ عورت غبارہ بن کر کتنی ہی اونچی کیوں داڑ جاتے، مگر اسے یہ احساس رہتا ہے کہ اس کی ڈور کسی اور کے ہاتھ میں ہے۔ عہد طفلی میں جو جذبہ جنسی تجسس کی صورت میں اظہار پاتا تھا وہ اب بعض عورتوں میں (بھی خاصی اولمیشن کی صورت اختیار کر جاتا ہے جس کے نتیجہ میں جنسی فعل

سے گریز صرف اپنی جنس سے رجوع اور عام زندگی میں مروانہ انداز و اطوار نظر آنے لگتا ہے۔ یا لباس اپنانا اس کی معروف مثالیں ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ کر کے (یا نہ کر کے) وہ اور سب کچھ حاصل کر سکتی ہیں۔ لیکن ماں نہیں بن سکتیں۔ اور اکثریت غالباً ماں نہ بننے کے لیے ہی یہ نفسیاتی ہتھکنڈے اپناتی ہے۔ اس کے برعکس دوسری انتہا پر ایسی بے صبر بھی ملتی ہیں۔ جو اجازت نامے اور نقطہ شدہ طریقوں کے چکر میں پڑے بغیر ہی ماں بن جاتی ہیں، خواہ ناک چوٹی کاٹ کر گھروالے نکال ہی کیوں نہ دیں یوں دیکھیں تو جنسی فعل کا ارتکاب یا اجتناب یا واسطہ طور پر ماں بننے (یا نہ بننے) سے متعلق قرار پاتا ہے۔

کنبد، معاشرہ، قوم، ملک کی تشکیل و تعمیر میں ماں کے کردار پر ہمیشہ سے ہندور دیا جاتا رہا ہے۔ وہ غلط نہیں ہے۔ لیکن یہ ایک بہت بڑی حقیقت ہے کہ بنیادی طور پر ماں اور بچوں کا رشتہ انفرادی اور نجی حیثیت رکھتا ہے اور یہ تعلق اتنا اہم ہے کہ ماں کے ہونے یا نہ ہونے سے فرد کا شعاع زلیست تبدیل ہو کر اسے کیا کچھ نہیں بنا دیتا۔ ماں، بچہ اور باغضوص ماں اور بیٹے کے نفسی تعلق کی تشریح میں ائیڈی پس ایچاؤ کے علاوہ بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں ماں سے وابستہ اساطیری نفسیاتی اور حیاتیاتی وقوعات کا جذباتی تار دہود اور اسی تناظر میں جدید اردو نظم میں ماں سے وابستہ جذبات و احساسات کے تخلیقی اظہار کے مختلف پیرایوں کا مطالعہ کیا جائے گا۔ لیکن ان امور کو طعنہ نہ کہتے ہوئے کہ شاعر جب ماں کی موت کے گہمیر تجربہ اور اس کے نتیجے میں منفرد کرب سے دوچار ہوتا ہے تو کیا ہوتا ہے، کیا جذبہ کی شدت آگ بن کر تخلیقی شعور کو خاک کر دیتی ہے یا ترنخ سے وہ تخلیق کا منصب پالیتی ہے۔

(۲)

”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ اقبال کی ان چند نظموں میں سے ایک ہے جو اپنے تاثر کی گہرائی کے لحاظ سے ہر عہد کے قارئین کے لیے کشش رکھتی ہے۔ سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ ہر عہد کے قاری کی ماں بھی ہوگی۔ اور اس نئے ایک نیا ایک دن فحشیت بھی ہونہے شاید اسی لیے نظم کا آخری شعر:

آسمان تیری حمد پر شبنم افشانی کرے

سہزادہ نورستاس گھر کی نگہبانی کرے

لا تعداد قبروں کے کتبوں کی صورت میں زندہ و جاوید ہو گیا۔

اقبال کو اپنے مخصوص شاعرانہ مسلک کی بنا پر اجتماعییت کا شاعر قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس نے غزل ایسی دروں بین صنف کو بھی قدیم غزل کی اصطلاح میں واردات قلبیہ بنانے کی سعی نہ کرتے ہوئے اپنے اجتماعی فلسفہ کی ترسیل اور قومی ابلاغ کا ذریعہ بنایا کچھ یہی حال اس نظم کا بھی ہے۔ ماں کی موت بیٹے کے لیے بہت بڑا سانحہ ہوتی ہے۔ بیٹا خواہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو جائے وہ تحفظ کے نفسی احساس کے لیے ماں کے سامنے ہمیشہ ہی بچہ بنا رہتا ہے۔ بقول اقبال:

زندگی کی اوج گاہوں سے اترتے ہیں ہم

صحبت مادر میں طفل سادہ رہ جاتے ہیں ہم

لیکن یہ سانحہ صرف اسی کے لیے عظیم ہے کہ باقی دنیا پر اس کے اثرات نہ مرتب ہوتے

ہیں۔

اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح سے اپنی ذات کی نفی کی ہے۔ یہ نظم اس کی بہت اچھی مثال بن جاتی ہے کہ اس ذاتی سانحہ کو بھی عمومی رنگ میں فلسفیانہ تصورات کے ساتھ یوں مملو کیا کہ والدہ مرحومہ کی یاد میں ”ہر بیٹے کی نظم بن جاتی ہے۔ گویا یہی

اشعار کی اس نظم میں صرف پانچ اشعار ایسے ہیں۔ جن میں ایک بیٹا اپنی ماں کو یاد کرتا ہے۔

کس کد اب ہوگا وطن میں آہ! میرا انتظار
کون میرا خط نہ آنے سے رہے گا بے قرار
خاک مرقد پر تیری لے کر یہ فریاد آؤں گا
اب دعائے نیم شب میں کس کو یاد آؤں گا
قریبیت سے تیری میں انجم کا ہم قسمت ہوا
گھر مرے اجداد کا سرمایہ عزت ہوا!
دفتر ہستی میں تھی زمیں ورق تیری حیات
تھی سراپا دین و دنیا کا سبق تیری حیات
عمر بھر تیری محبت میری خدمت گرہری
میں تیری خدمت کے قابل جب ہوا تو پہلی

باقی تمام اشعار میں زندگی کے جبر، درد و الم کی کیفیات کا فلسفہ موت کے ہاتھوں زندگی کے شکست نہ کھانے کی داستان رقم کی ہے۔ دُفرو کی موت کو اجتماعی رنگ میں دیکھنا اقبال کو بے حد مرغوب ہے، اس ضمن میں قاضی عہد الشہادت کی مثال بھی دی جاسکتی ہے، اور اسی میں اقبال کی اس نظم کی تاثیر نہاں ہے۔ یہ رول تہی قسم کا نوحہ نہیں، نہ ہی اس میں شدت غم کی پیدا کردہ وہ جذباتیت ہے جس کی بنا پر بعض اوقات ایسی نظمیں الم کی پیچمن سے عاری ہو کر محض ماتمی اشعار کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہیں۔

ماں کی موت بچہ میں جن نفسی کیفیات کو جنم دیتی ہے، اپنے اثرات میں وہ ہروں کے پیچلتے دائروں کے مانند ہوتی ہیں۔ تخلیقی سطح پر غم دیا کسی بھی شعیر اور

گہرے بیجان، کے اظہار سے گو کیتھارسس ہو جاتا ہے۔ پھر بھی اپنی تمام تر پہلو داری کے باوجود شاید اس کا محض ذات کے حوالہ سے اظہار ممکن نہیں ہے۔ اسی لیے ماں کے انتقال پر کبھی گئی بیشتر فلموں میں ذاتی اور جذباتی ہونے کے برعکس شعرا نے عمومی صورت اپنائی۔ اس انداز کی ایک بہت اچھی مثال یوسف تھفر کی نظم موتی سیپ، سمندر سے پیش کی جاسکتی ہے۔ نظم کے آغاز میں ایک بیٹا اپنی پچھڑی ماں کا ماتم کر رہا ہے:

میں بچے ہوں

میری ماں کا درد میری نس میں بسا ہے۔

یہ بچہ ماں کو اس درد کے حوالے سے یاد کرتا ہے جو اس نے اس کی پیدائش کے وقت محسوس کیا لیکن یہ احساس بھی رہتا ہے،

اس کا درد بھرا دل — میں

اس کے درد کا حاصل — میں

اس کے دکھ کا حاصل — میں

درد کا یہ رشتہ اب وجود کا رشتہ بن چکا ہے۔ موت اس رشتہ کو مزید استوار کرتی ہے:

تیں نے اس کو مٹی میں بٹویا۔ تو اس کا غم پایا۔ اور اس درد غم اور موت کے باہمی تعلق سے اس کی زندگی کا انداز متعین ہوتا ہے:

درد ہے میرا ماں جایا

دکھ ہے میرا ہمایہ

میں نے ان دونوں کو اپنی ماں سے پایا۔

موت سے بچھ کو پیار ہے جس کو میری ماں نے اپنا یا۔

جہاں تک ماں کے لئے جو کچھ کا تعلق ہے تو یہ نظم یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن چونکہ بیٹے کے سینہ میں شاعر کا دل دھڑکتا ہے۔ ایسا شاعر جو اپنے ذاتی دکھ اور ماں کی موت کے حوالے سے خارجی زندگی کے رشتوں کی بااندازہ نوپیمان کر رہا ہے۔ اس لیے اب بیٹے کی جگہ پانچ مہرے لیتا ہے اور وہ دکھ کے ماروں سے مخاطب ہو کر ان کے غموں کو اپنی خوشیوں سے بدلنے کا حزم کرتا ہے :

کسی کا دکھ جب اپنا تو تم
کسی کے آسواپنے گا لوں پر پاؤ تم
تو یہ جانو ماں زندہ ہے
ہاں زندہ ہے

جدید علامت نگار شعراء نے ماں کے لیے بالعموم درخت کی علامت استعمال کی ہے بلکہ اس میں بھی اگر گز یا وہ تھنیں چاہیں تو برگد کی علامت ملتی ہے، ایسی عمر پیلے بازوؤں ایسی شافیں اور گھٹنا سایہ یہ سب مل کر ماں کے لیے موزوں ترین علامت بن جاتے ہیں۔ اس ضمن میں ”برگد“ کی اساطیری اور روحانی حیثیت داتا گدڑے کے حوالے سے پیش نگاہ رہے۔ اور یہ امر بھی کہ پنجابی میں ماواں تختیاں چھانواں کہا جاتا ہے۔ زندگی کی کڑی دھوپ اور وقت کی جلتی دوپہر میں ماں واقعی ٹھنڈی چھانوں بن کر ”برگد“ کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

برگد کو ماں کی علامت قرار دینا اس لحاظ سے معنی خیز بھی ہے کہ ماں نموش ہے جب کہ برگد کلہاڑی نہ کر! نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو یہ علامت اجتماعی لاشعور میں ماں کے ایچ کی طرف اشارہ ہی نہیں کرتی بلکہ ماں سے وابستگی کی نفسی اسی ہی مہیا کرتی ہے۔ یعنی وہ اس کے لیے پناہ گاہ تو ہے لیکن قوت اور توانائی کی مظہر بھی ہے وہ قوت

نمو بھی رکھتی ہے اور حیات بخش بھی ہے۔ بیشتر شعراء نے شہر داہڑی کے حوالہ سے ماں کی تھندی چھاؤں ایسی شفقت کو اپنی ذات کا استعارہ بنایا ہے۔ اس ضمن میں احمد ظفر اور زاہدہ صدیقی کی نظموں "ماں" کا نام لیا جاسکتا ہے۔ احمد ظفر نے "ماں" (مطبوعہ سیپ ۱۳) کا نوحہ تو نہیں کیا لیکن انداز ایسا ہے کہ پیڑ کے حوالہ سے ماں کی اور اپنی زندگی کی کئی جہات اجاگر کر دی ہیں:

پیڑ کی پھال بدن ہے تیرا
یہ وہ آنکھیں،

برگ و بار سے عاری شاخیں،
سوکھے پتے تیرے ہونٹ ہیں
خاموشی آواز کا پیکر۔

چاک گریباں تیرے بیٹے،
پھول ہیں جن کی دھیمی خوشبو،
دشت و دامن میں پھیل رہی ہے

زاہدہ صدیقی نے "ماں" (مطبوعہ: اوراق، نومبر دسمبر ۱۹۷۷ء) میں برگہ کے حوالہ سے اس آسودگی کی عکاسی کی ہے، جو اولاد اپنی ماں سے حاصل کرتی ہے اس کے ساتھ ہی ملامت و ضد چھاؤں دینے والے درخت کی مانند ماں کی مامتا کو یوں اجاگر کیا ہے:

وہ ہنر برگہ

مسافت کے مارے ہوئے رہروں کا محافظ،

جو سایہ تو بننے،

گھراہی خاطر،

کبھی رہروں سے کوئی ٹھنڈا سایہ نہ مانگے ،

ابیں اپنے سائے تلے ،

جاگزیں دیکھ کر ،

سبز ہوتا رہا ،

ناہدہ صدیقی کی اس نظم کے ساتھ خاقان خاوری کی تین مصرعوں پر مشتمل نظم "ماتا"

(مطبوعہ ، کمون ، اگست ، ستمبر ۱۹۷۶ء) کا مطالعہ کرنے پر درخت کا ایک نیا حوالہ

پتا ہے :

دورویہ پیروں کا جھوٹ ،

ماہگند پر ،

دھوپ نہیں ہے ،

اعجاز فاروقی نے "ماں" (مطبوعہ ، سیپ ۷۱ء) اور "نوحہ" (مطبوعہ ، سیپ ۴۵ء)

میں ایک ہی تجربہ کی دو جہات اجاگر کی ہیں ، "نوحہ" میں بھی درخت کا حوالہ دیتا

ہے ،

شاخ ٹوٹی ،

توزیں نے اس کڑی شاخ کو بھی ایسے نگل ڈالا ہے ،

جیسے کوئی پتا بھی نہیں سرکا ،

ہزاروں بار اب آئیں بہاریں اور لاکھوں ٹہنیاں پھوٹیں ،

گرمیری تڑپتی ہوئی کینوس پہ چویہ دھپ گرا ہے ،

اب بہاروں میں ہرا ہو گا ،

تو اک زخم کی صورت ہو گا ،

اعجاز فاروقی نے "ماں" میں ماں کی آوازوں کے انگ روپ کا حوالہ سے پہچان کی

ہے، چنانچہ آوازوں کا گنبد، چاندی آوازوں کا مرقد، آوازوں کے شعلے، آوازوں کے رنگ وغیرہ سے جو تلازمات ابھارے، ان سب کی خاموشی سے نفی کرتے ہوئے موت کو ابھارا ہے۔

میرا جسم بھی ،
تیری آوازوں کا مرقد ،
اندراک طوفان تھا ،
آوازوں کے شعلے پٹخ رہے تھے ،
باہر ،
ہو کا عالم ،

ماں کے بارے میں کہیں گئی یہ تمام نفییں موت کے حوالے سے معرض وجود میں آئیں، اس لیے ان کے اظہار میں ایک خاص قسم کی کوتاہی ہے۔ لیکن سلیمان اریب کی نظم خود فراموشی " (مطبوعہ شب خون، جولائی ۱۹۶۶ء) اپنی تکنیکی پریم چند کے افسانہ کفن " کی یاد دلاتی ہے، ہر چند کہ حادثہ کی نوعیت جدا گانہ ہے۔ اقتصادی حالات کی تغنی، اس کا رد عمل اور ان سب سے گریز، یہ ہے اس نظم کا موضوع، جس کا نقطہ شروع، گوہر مادہ کی صورت میں آتا ہے،

خیال آیا چلو آج جب کہ زندہ ہیں
چڑھاکے آئیں گے دو پھول گوہر مادہ پر
کہ چاند میں تو کسی ماں کی قبر کیا ہوگی ؟
نہ جانے کیا ہوا جب گھر پہنچ گیا اپنے !
بتایا بیوی نے پھر آج ل کے آیا ہوں "

دیر کا جب کس بل ٹوٹا
 ساحل کی آنکھوں نے دیکھا ،
 ہار گیا تھا ،
 منتا سے سیلاب ،
 مردہ ہاتھ میں بچے یوں تھا ،
 جیسے کھلا گلاب ؛

محسن جموں پالی کی نظم "منتا" مطبوعہ فنون ، جنوری فروری ۱۹۷۷ء میں ماں کی عظمت اور اپنے بچہ کو جان کی بازی ہار کر تحفظ دینے کی جبلت کو جس طرح اجاگر کیا گیا اس کی صداقت سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ سبھی ماؤں والے ہیں ، لیکن اپنی "منتا" کو خود مائیں کس نگاہ سے دیکھتی ہیں ؟ یہ جذبہ ان کے لیے بوجھ ہے یا تمغہ امتیاز ؟ اس بارے میں جدیدہ شاعرات نے بہت خوب صورت نظمیں کہی ہیں ۔

اردو کی شعری روایات میں شاعرات کا مسئلہ بھی عجیب رہا ہے ۔ اب سے ایک دو دہائی قبل تک شاعرات اپنی شاعری میں "مردہ" نظر آتی تھیں ۔ وہ تخلص کی حد تک ہی عورت سمجھی جاسکتی تھیں ۔ جہاں تک شاعری میں نسوانی جذبات نگاری کا تعلق ہے ۔ تو یہ شاعرات یا تو ان کی ادائیگی کی اہل نہ تھیں یا سرے سے انہیں دوزخِ امتنا نہ سمجھتی تھیں ۔

بعض شاعرات انقلابی شاعری کرتی رہیں ۔ لیکن یہ بھول گئیں کہ ملک کے انقلاب سے زیادہ خود ان کے جسم کو ایک انقلاب کی ضرورت تھی ، کشورِ ناہید پہلی شاعرہ ہے جس نے اپنی نظموں (اور ان سے بھی پہلے اپنی غزلوں) میں نسوانی جذبات و احساسات کی کامیاب عکاسی کی نظموں میں زنجش نگاری کی جن روایات کو

ہر یون شاگر اور صائمہ خیری نے سنبھالا اور فہمیدہ ریاض جیسے اس کی منطقی انتہا تک
 لے گئی، اس کی داغ بیل کشورناہید نے ڈالی تھی۔ وہ قرات کے امکانات کی شاعر ہے۔
 اور اپنی شاعری میں فن کا راز انداز میں اپنی جنس اور اس سے وابستہ متوزع تعاضوں
 خوشیوں اور پروردگیوں کی عکاسی کرتی ہے۔ آہیں "اتے نام مسافت" ہیں کشورناہید
 نے اپنی ماں کے حوالہ سے اپنی مامتا کا تجزیہ کیا تو یہ نتیجہ نکلا :

ہماری ماں نے ہمیشہ روٹی پکائی ایسے

کہ ایک تھاپیٹ میں تو اک

گود میں ہکتا

مگر نہ حرفہ گراں کبھی اس کے لب پر آیا

میں آپ ماں ہوں ،

مگر میرے لنتہاں کو

آیا کی گود کی گرمیوں نے پالا

مجھے تو آرام ہے کہ ہر روز منہ اند میرے

وہ سامنے والی گیلری سے

منگالوں میں تاشتہ جو چاہوں

پلک جھپکنے میں چائے ، بازار سے خریدوں ،

جو چیز چاہوں

مجھے خبر ہے

اگر یوں ہی میری ماں کی صورت

میری کمر بھی جھکی تو کوئی نہ ساتھ دے گا۔

نہ مامتا کے مزار پر فاتحہ پڑھے گا۔

غرض کہ بندھن ہیں سارے رشتے

نہ مانتا نہ دلا رکھ ہے

نہ تیرا میرا سی پیار رکھ ہے

یہ آگئی "اس نمٹا سے" کو سوس دو سو ہے جو جان دے کر مڑوہ ہاتھ کی شاخ پر بچے
کا گلاب کھلاتی ہے۔ کاروبار زلیست میں ابھی آج کی عورت مردانہ وار جنگ کرنے پر
مجبور ہے۔ جس کے نتیجہ میں خود کو پختہ اور مضبوط بنانے کے لیے اسے ایک ایک کر کے
اپنے کو مل احساسات کو دوبارہ پڑتا ہے۔ جب بچہ خود نہ پالے گی تو مانتا لاپشہر کہاں
سے پھوٹے گا۔ کشور ناہید نے اس نغمہ میں جدید عہد کی "مرد عورت" کا المیہ بیان
کیا ہے۔ جیسے وہ آگئی "بھتی ہے، وہ اس کی نسوانیت کی موت ہے کہ زندگی میں
مثبت کی بہائے منفی اقتدار اپنا رہی ہے۔ کشور ناہید نے نغمہ جہاں ختم کی —
فہمید ریاضی "آئین" (ننون۔ اپریل ۱۹۷۰ء) وہیں سے شروع کرتی ہے، جس
آگئی کا عرفان کشور ناہید کو ہوا۔ "ہیں" اس کا شریں جاتی ہے۔ یوں دیکھیں تو یہ
دونوں نظمیں مل کر جدید عورت میں مانتا کی موت کا مرثیہ بن جاتی ہیں،

میں ہوں نئے زمانے کی اک عورت

منا کے میٹھے جذباتی نئے سن کر ہنستی ہوں،

یہ سب کیا ہے

مجھے پتہ ہے،

میرے تیرے جسم سے باہر

جسم کا یہ لا حاصل چکر، پاگل چکر گھوم رہا ہے۔

میرا ٹنڈا دل کہتا ہے ۔

میری کوکہ میں بیچ پڑا ہے

یہ بچہ پروان چڑھا

میری رگوں اور شریانوں سے

کھینچ کھینچ مگر جب میرا ہو

تیرے بدن تک جاتا تھا

اس پر میرا زور ہی کیا تھا !

میں نے تجھے تخلیق کیا پر کہاں کیا !

”بدن دریدہ“ بڑا ہی نزاعی شعری مجموعہ ثابت ہوا اور ادب میں جنس سے

الرجح حضرات نے فہیدہ ریاض کو خوب کوسا بھی، لیکن ایک بات ہے کہ عورت

کی جنسی زندگی کے مکمل کوائف نامہ کے لحاظ سے بدن دریدہ قابل توجہ ہے۔ اس

ضمن میں یہ نظمیں قابل ذکر ہیں: ”باکرہ“، ”لاؤ“، ”تہ اپنا لاؤ“، ”تیرے لال“،

”آکاس چل“، ”اس قدر تروتازہ“، ”دوہا سایہ“، ”لوری“ اور ”پلٹ“ !

لاؤ اپنا تہ لاؤ“

چھو کے میرا بدن

اپنے بچے کے دل کا دھڑکناسنو،

ناف کے اس طرف

اس کی جنبش کو محسوس کرتے ہو تم ؟

بس نہ ہیں چھوڑ دو،

تھوڑی دیر اور اس تہ کو میرے ٹنڈے بدن پر یہ ہیں چھوڑ دو۔

میرے بے گل نفس کو قرار آ گیا،

میرے عیسیٰ! میرے درو کے چارہ گرا لاؤ ماتھ لپٹا لاؤ ذرا

کتنی دُور دُور تک

پھیل گئی جڑ تیری

اور بہت گہری

اور بہت گہری

سارے تن میں تو ہے

میرے لال

میرے لال

(میرے لال)

سوتارہ

مندا ساگر کی ایک نظم نمائے جنگلی (مطبوعہ سیدپ ۱۷) کا موضوع مانتا ہے اس

میں یہ یہ مصرعے قابل توجہ ہیں :

وہ طلب عجیب تھی کوکھ کی ،

جنہیں نام کوئی نہ مل سکا ،

نہ شناخت ہی کوئی کر سکا ،

عورت کا سب سے بڑا مستکریہ ہے کہ ماتا کی طلب عجیب ہوتی ہے ، وہ

دو شیرہ اور پارہ ہو یا شادی شدہ اور جنس چشیرہ - ہر دو صورتوں میں کوکھ

کی طلب اس کے تحت الشعور میں جاگزیں رہتی ہے ، یہی اس کے جنسی کردار کا اندازہ

متعین کر کے پیدائش کے حوالہ سے نسوانی شخصیت کے اندر خیال پا انداز نو دکھاتی

ہے ۔ مہنا ز رحمن کی نظم ”وہ ایک مرد ہے“ (مطبوعہ ادب لطیف ، شمارہ خاص ۵۷) میں

میں رحم مادر میں بچہ کی موجودگی عورت میں جسمانی کے ساتھ ساتھ کئی نفسیاتی تبدیلیاں

کو معرض وجود میں آتی ہے :

بعض شاعرات کے ہاں مانتا کامنشی اظہار ہے اور اپنے رویہ میں حیوانی و نیا کی اس مادہ سے مشابہت جس کے لیے نہ صرف نسل کشی کا ذریعہ ہوتا ہے ۔ اور اس قریضہ کی بطریق احسن تکمیل کے بعد وہ بے مصرف ثابت ہوتا ہے لیکن اس کا دوسرا اور مثبت رخ سعیدہ ہاشمی کی نظم مجھ سے کوئی کیا چھین سکے گا؟ (مطبوعہ ، سیپ ۱۹۳۳) میں ملتا ہے ۔ یہاں عورت بچوں کے روپ میں اپنے مرد کو اپنے پاس محسوس کرتی ہے ۔

اپنے بدن میں ہیں نئے پیارا جالے بھر کے
تیری صورت دو جہروں میں مقید کر کے
اپنے من میں

اپنے تئ میں
گھر کے چھوٹے سے آگن میں

امیدوں کے گلاب کھلانے ، آرزوؤں کے چاند آتارے ،
میری گود میں کیل رہی ہیں تیرے پیار کی دو تصویریں ،
تیرے دو پھول ، تیرے دو تارے

سعیدہ ہاشمی کی مانند طلعت اشارت بھی ماں بن کر اپنے وجود کا اثبات کرتی ہے ، مگر ان دونوں کے جذباتی رویوں میں فرق ہے ۔ سعیدہ ہاشمی نے اپنے بچوں میں ان کے باپ کا روپ دیکھا ہے ۔ مگر طلعت اشارت نظم ”ماہ گذر“ (مطبوعہ سیپ ۱۹۳۴) میں اپنی بیٹی کے روپ میں اپنی شخصیت کی تکمیل کرتی ہے ۔

طلعت اشارت کی نظم ”ماہ گذر“ اس لحاظ سے قابل توجہ ہے کہ اس نے یہاں پر بات ختم نہ کرتے ہوئے آخری حقیقت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے ۔ یعنی یہ کہ

بیٹی نے ایک دن اپنا انگ اسلوب زینت متعین کرنا ہے ۔

یہ خود شناسی کا لہو ہے ماں اور بیٹی دونوں ہی کے لیے ، بیٹی کو آگہی کے نئے مناظر دعوت
لگا دیتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں جب کہ ماں خود کو پت جھڑکے بعد سوکھی ٹہنی محسوس
کرتی ہے ، طلعت اشارت نے اس سے خوفزدہ ہوئے بغیر اس حقیقت کو تسلیم کر لیا :

میں تو اکسہل ہوں وجود اور عدم کے مابین

میری بیٹی میری بچی تو میری راہی ہے ،

میں تیری راہ گزر ہوں ۔ میری ننھی بیٹی !

سوال یہ ہے کہ راستہ ختم ہونے پر اور زندگی کے نئے دورا ہر پر خو کو پا کر اس
ٹاہی "پیر کیا بیٹی ہے ؟ اس کا جواب دینا نریدہ کی نظم "رخصتی" (مطبوعہ ، فنون ،
جولائی ، اگست ۱۹۷۰ء) سے ملتا ہے ، جہاں گھر سے رخصتی کے وقت عدم تحفظ کے
احساس سے بیٹی یوں گویا ہوتی ہے :

اور کچھ دن مجھے اپنے سائے سے پھول چن لینے دے

اور کچھ دن مجھے اپنی چھوٹی سی دنیا میں گم رہنے دے

اور کچھ دن مجھے اپنی آنکھوں سے ادھیل نہ کر

میرا کہ جان کریوں نہ استخوان بن

پیاری ماں !!!

"رخصتی" میں ایک عام گھریلو طرکی کے جذبات کا سب سے سادے الفاظ میں

اظہار کیا گیا ۔ ایسے جذبات جن کی صداقت سے کسی کو بھی انکار نہ ہوگا ، لیکن صائر

خیری اور فاطمہ حسن کی نظمیں ماں بیٹی کے جذباتی تعلق کے لیے عجب انشیاقی تناظر

پیش کرتی ہیں ، صائر خیری کی پانچ مصرعوں پر مشتمل ایک نظم "مطبوعہ ، فنون

اگست ستمبر ۱۹۷۲ء) میں باپ کے حوالہ سے جس طرح ماں کی محبت کی تمہین کی گئی

ہے۔ وہ بیٹی کی نفسیت پر ایک نئے زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے۔ اسے الیکٹرا کمپلکس کا فن کارانہ ترفع قرار دیا جاسکتا ہے،
کتنی محبت کرتی ہوتی،
میرے پیارے بابا سے

اچھی امی

اشد تم کو

سدا سہاگن رکھے۔

یوں محسوس ہوتا ہے کہ سدا سہاگن بہنے کی دعا دراصل باپ سے محبت کرنے کا انعام ہے۔ وہ باپ جو درحقیقت بیٹی کو پیارا بابا ہے۔
فاطمہ حسن نے بھی اس عنوان سے جو ایک نظم (مطبوعہ: الفاظ شمارہ ۳۴، ۱۹۷۶ء) لکھی، اس میں ماں بیٹی کے تعلق میں، بھیپ مریضہ زحجانات کا احساس ہوتا ہے جہاں ماں بیٹی کا رشتہ، تحفظ، پناہ یا محبت کا نہیں ہے کیونکہ ماں کے بقول:
میری گود تمہارے لیے بہت چھوٹی ہے۔

ماں بیٹی کی پناہ گاہ بننے کے برعکس اب ماں خود کو اس کی پناہ میں محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنے خاوند سے خود بغاوت نہ کر سکی، لیکن بیٹی کی بغاوت میں اپنے لیے تسکین پاتی ہے۔

نظم کے مطالعہ کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے، گویا دونوں ماں بیٹی مل کر اپنے منفی رویوں سے اپنی ذات کے لیے اثبات پیدا کریں گی۔

پروین شاکر نے بھی ہمیدہ ریاض کی مانند اپنی تسوانیت کو اپنی نظموں میں اجاگر کیا ہے۔ لیکن ہمیدہ ریاض کے برعکس ماشگاف بننے کی بجائے اظہار میں اسی کو ملتا کارچاؤ ملتا ہے، جو ایک نارمل عورت سے مخصوص بھی جاتی ہے، اس

کی نظموں کے تنوع میں نسوانی جنس کے تعافضے بھی ملتے ہیں۔ لیکن پرشیدہ و پرشیدہ سے جیسے نظم پرزم "مطبوعہ : فنون : نومبر دسمبر ۱۹۷۷ء" یا "لیلتہ النعک" (مطبوعہ : فنون : دسمبر ۱۹۷۷ء) پر دین شاکر نے "ویسٹ لینڈ" (مطبوعہ : فنون : اپریل مئی ۱۹۷۷ء) میں بانجھ پن کے دور رخ پیش کیے ہیں۔ ذہنی اور جسمانی تخلیقی اور تولیدی اور پر دین شاکر نے دونوں کی کامیاب عکاسی کی ہے۔ ان دونوں نظموں میں بارش صدف اور چھ موقی اور برسات، خالی سپی اور گھر سے وابستہ تکرارمات بھی قابلِ غور ہیں۔ کہ دونوں نظموں میں ان سے معافی کی جاتی جیات اجاگر ہوتی ہیں۔ "ویسٹ لینڈ" شاعرہ کی ذات روح اور تخلیقی وجدان کے بانجھ پن سے عبادت ہے :

نہیں بانجھ ہو گئی

میری روح کی اداس کوکھ بھی !

(میری سوچ کے صدف میں !

فن کے چھ موقی کس طرح جنم لیا کریں ؟

میں سراپا تشنگی ہوں

اور دور دور تک

بارشوں کی آہیں نہیں ،

(میں شمر کس طرح کہوں ؟)

کہ میں تیرے بغیر

ویسٹ لینڈ ہوں

جب کہ بانیسویں صلیب "اس عودت کے بجز جسم کا نو حہ ہے ، جہاں زمین کے

گی ، نغم کے پہلے حصے میں اپنی پیدا آتش سے ماں کے وجود کی تکمیل کا احساس ہے ،

کرب میں ڈوبی ہوئی چرخ سنی تو مری ماں ہنس دی تھی ۔

میری آواز نے اس کو شاید

اس کے ہونے کا یقین بننا تھا ،

لیکن یہ لڑکی جس نے خود ماں بن کر اپنی ماں کی مانند نہ صرف اپنے ہونے کا یقین

کرنا تھا۔ بلکہ اپنی اولاد کی صورت میں اپنے وجود اور بالواسطہ طور پر اپنی ماں کے وجود

کی توہین کرنا تھی ، وہ اس میں ناکام رہ کر اپنی ماں کے بے گویا ایک طرح سے ویسٹ لیٹ

بن جاتی ہے ،

ماں کی خاموش نگاہیں

مرے اندر کے شجر میں کسی کو پھل کی مہک ڈھونڈتی ہیں ۔

اپنے ہونے سے مرے ہونے کی مربوط حقیقت کا سفر چاہتی ہیں ۔

خالی پیپی سے گہر مانگتی ہیں ۔

میں تو موتی کے بے گہرے سمندر میں اترنے کو بھی ماضی نگر

ایسی برسات کہاں سے لائن

جو مری مرگ بچاں روح کو دے !

پہرین شاکر کی ایک اور نظم ”دوست جڑیوں کے نام کچھ حرف“ (مطبوعہ، فنون

اگست، ستمبر ۱۹۷۶ء) میں بھی ماں کا سوالہ بنتا ہے ۔ لیکن بالاندازہ و اگر کچھ کم جابنے

والے شہزادوں نے گو و خالی کر دی ہے ۔ ماں شہر کی مانند اپنی ماستا کی دھڑکی میں اپنے

وجود کی جڑیں اتارے ٹھنڈی چھاؤں بے موجود ہے مگر اس شجر پر آشیاں نہیں

ہے :

سجے سبائے گھر کی تنہا چڑیا !

تیری تارہ سی آنکھوں کی دیرانی میں

چمک جا بنے والے شہزادوں کی ماں کا دکھ ہے !

تجھ کو دیکھ کے اپنی ماں کو دیکھتی ہوں

اور سوچتی ہوں

ساری مائیں ایک مقدر کیوں لاتی ہیں ؟

گو دیں پھولوں والی !!

آنگن پھر بھی خالی !!!

پرورین شاہ کی ان تین نظموں سے ذہن میں جس ویسٹ اینڈ کا تاثر ابھرتا ہے

اس کے منظر نامہ میں خالی آنگن ، اداس چڑیا کی طرح ماں اور ایک ایسی عورت

نظر آتی ہے جو خالی سپی بے موتیوں کے کھوج میں گہرے پانیوں میں بھی اترنے کو

تیار ہے۔ لیکن تالیافت کا سہ کیا ؟

(م)

عرش صدیقی کی نظم تم بے گھر ہیں ؟ (سیپ ۸) کا آغاز یوں ہوتا ہے ،

بطنِ مادر مرا زنداں تھا مرا گھر تو نہ تھا

میں کہ تھا نور کا شیدائی ہوا عاشق

مجھ کو اس خانہ تیرے سے رہا ہوتا تھا

اور میں آزاد ہوا !

وقار عزیز کی نظم ” حادثہ “ (سیپ ۸) اس آسودگی کو بیان کرتی ہے۔ جو جنین

محسوس کرتا ہے اور جسے عرش صدیقی نے زنداں قرار دیا تھا۔ وہ اس سے رہا ہوتے

ہوئے روتا ہے۔

اور اک روز خدا جانے کیوں

مجھ کو پہنایا گیا جسم کا میلا طبقوس

بے کراں درد کے سناتے ہیں
میں بہت رویا تھا چلا یا تھا

ان نظموں کے یہ مصرعے ہونے اور نہ ہونے کے کرب کے منظر ہیں۔ ایک ماں سے
اس لیے قرار چاہتا ہے کہ وہ اپنی نمونہ پر شخصیت کو اس زنداں میں مقید نہیں رکھ
سکتا۔ وہ ماں کے شہر پر آشیاں تو بنا سکتا ہے۔ لیکن اس آشیاں کو زنداں میں تبدیل
کرنے کو تیار نہیں کہ وہ مروہ ہے اور اس کے سامنے زندگی کا پیلیچ ہے۔ جبکہ وقار عزیز
کے ہاں اس کے برعکس رویہ ملتا ہے، جین کی جنت شکم مادر ہے۔ اور وہ صرف
اسی دنیا میں ہی خوش رہ سکتا تھا۔

ماں کے حواس سے مردوں کے ان دورویوں کے تناظر میں جدید نظم میں ماں کی
پیش کش کا مطالعہ کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ عارف عبدالمتین نے اپنے لیے ایک نئی
جہت اپنائی ہے۔ عارف عبدالمتین نے گھریلو شاعری کی جس روایت کو فروغ دیا
اس پر ناقدین نے خاصی خامہ فرسائی کی ہے۔ بیوی سے دایاں عشق کا اظہار اچھی
بات ہے کہ شاعر کے گھر میں جوتیوں میں وال بٹی کوئی بخت مندر روایت نہیں۔ لیکن لاشعور
بھی بڑا چور ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے بیوی کا لگاؤ ماں کی محبت کو کیونکر لاج کرنے والا ایک
نفسی و توہم بن جاتا ہے۔ تحلیل نفسی کی اصطلاح میں اسے ایڈیپس البھاؤ کا فن کارانہ
انداز سے ترقی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے عارف عبدالمتین کی گھریلو شاعری
کا مطالعہ ایک جداگانہ مضمون کا طالب ہے کہ تجزیہ و تحلیل کے لیے بہت گہرے پانیوں
میں اترنا ہو گا فی الحال اپنے موضوع کی حدود میں رہتے ہوئے نظم اقتاد (مطبوعہ: اوراق
نومبر ۱۹۶۸ء) کی طرف توجہ دلاؤں گا۔ جس میں ماں کا بالکل سیدھا سادا گھریلو روپ
سامنے آیا ہے۔ عارف عبدالمتین کی دیگر نظموں کے مانند اقتاد میں بھی بات خادہ
کی زبان سے کی گئی ہے۔ جس سے نظم میں معافی کی دو جہات اجاگر ہوتی ہیں، عورت

بیوی اور عورت ماں، خاوند اور باپ کے ناطے سے مرد بیوی اور ماں کے دونوں روپ پہچانتے پر تیار ہے:

تجھے آرزو تھی،

کوئی تیرے آنگن کے پو دوں کو اپنے حسین ننھے قدموں تلے روند ڈالے۔

کوئی اپنے معصوم ہاتھوں سے پھولوں کی ایک ایک پتی ہوا میں اٹا دے،
تجھے آرزو تھی،

کوئی بھولپن کے جلو میں بڑھے اور شیشے کے گھڑان کو توڑ ڈالے،

کوئی تیرے چہنی کے برتن اٹھا کر بلا سوچے سمجھے زمیں پر پٹخ دے۔

لیکن جب یہ بچے حاصل ہو گئے تو

تیرے ہاتھ میں اب وہ میزانِ سود و زیاں ہے۔

جو تیرے عمل کو سپاس فروغِ تنہا کی رفعت سے محروم کرتی پہلی جارہی ہے۔

تجھے اپنے فکر و نظر کی اس افتاد کا کچھ توا حساس ہوگا۔

عارف عبدالمجید نے گہرائی کی حامل اس نظم میں ماں کے اس رویے کے بنیادی

تضاد کو اجاگر کیا ہے، جس کی بنا پر وہ بیک وقت سگی اور سوتیلی ماں لگتی ہے۔

(۵)

جدید اردو نظم میں ماں کی تبصیر کی پیش کش کی ان مثالوں سے موضوعات اور

اسالیب میں تنوع کے اظہار کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی اجاگر ہوتا ہے کہ جدید شعراء

کے لیے اس موضوع میں کتنی کشش ہے، شاید لفظ موضوع موزوں نہ ہو کیونکہ ماں

کا رشتہ جسم و جاں کا بھی ہے، اور آرا کی ٹائپ کے روپ میں اجتماعی لا شعوری

اثرات میں سے بھی ہے ایسے اثرات جو اظہار پانے میں کبھی واضح ہوتے ہیں تو

کبھی مبہم، مزید برآں بعض نظموں میں ایسی علامات اور ایہمز بھی آتے ہیں جو دھرتی

شہزادان سے وابستہ تمازات کے ذریعہ اعصاب پر خصوصی اثرات کا موجب بنتے ہیں۔
اس ضمن میں حسن اکبر کمال کی نظم ”دھرتی ماتا“ (دُسخن) بڑی اچھی مثال پیش کرتی
ہے :

”دھرتی ماتا“ میں شاعر نے زمین اور ماں کی یوں تطبیق کی ہے کہ دونوں ایک
ہو کر مرد کے اندر سوتے بچہ کو پیدا کر دیتی ہیں۔ وہ بچے جو اب بالغ ہو کر اپنی ماں سے
فد ہے، لیکن جب :

برکما برسی

دھرتی کے سینے سے سونڈھی سونڈھی خوشبو پھوٹی
تو یہ کیفیت ”مہکار کے ساگر میں“ ڈبو کر جس آسودگی کو جنم دیتی ہے۔ اس کی
تصویر کشی یوں کی گئی ہے :

جیسے کوئی ننھا بچہ

ماں کی چھاتی پر پھیلا کے ہاتھ اپٹ کر

جنتا کی مہکاریں ڈوبے، سو جائے

بس یہ نہیں ہیں بھی اس مہکار میں ڈوب رہا ہوں۔

حسن اکبر کمال نے جس جذبہ کا انفرادی سطح پر اظہار کیا بہت سے شعراء نے
اسے اجتماعی روپ میں پیش کیا ہے۔ ان شعراء کے ہاں، ماں انفرادی سطح سے ابھر
کر دیوی ماں، مادر وطن یا اجتماعی ماں کی حیثیت اختیار کر رہی ہے۔ ماں کا یہ
اجتماعی روپ، تحفظ، امن اور عاقبت کے اس نفسی احساس پر مبنی ہے جو بچے کو
اپنی ماں سے ملتا ہے یا جس کی اسے اپنی ماں سے توقع ہوتی ہے۔

عارف عبدالمستین کی نظم ”ماں“ (دیدہ دل) ان کی مخصوص سوچ کی آئینہ دار
ہے، اس نظم کی ماں دھرتی ماتا ہے۔ یہ وہ ماں ہے جو پہلے ”اجنبی حکمرانوں کے

زمین کی سختیاں خود پہ سہم رہی تھی، اس طرح،

تہاں ماں جیسے ایک طوائف ہو، ایک مطعون بیسوا ہو!

لیکن یہی ماں غیرت کی طویل جدوجہد کے بہت شرمناک اندازِ زندگی سے
رہائی پاتی ہے تو اب اس کے بیٹے،

اور ایسے اچھے گناہی اس پابریہ ماں کو بھی روند ڈالا۔

تہاں ری تیوں نے میرے سینے کے گھاؤ دو چند کر دیے ہیں۔

میرے عزیزو!

میرے سپوتو!!

مورا ہیٹوں سے خون پونچھو!

مجھے سنبھالو! میں ورنہ جانیر نہ ہو سکوں گا۔

عارف عبدالمستین کی یہ اولین کاوش نہیں بلکہ آنے والے شعور نے اس انداز

پر بہت کچھ لکھا، چنانچہ اس سلسلہ میں نارنا سک کی دو نظمیں "ماں" (مطبوعہ

ادب لطیف، خاص نمبر ۱۹۶۶ء) اور "ماں! مجھے لوری سنا" (مطبوعہ اوراق،

جون جولائی، ۱۹۷۰ء) خصوصی توجہ چاہتی ہیں۔ "ماں! مجھے لوری سنا" کا موضوع

جنگ کی تباہ کاریاں اور انسانی اقدار کی بے حرشی ہے۔ ان حالات کے چیر کا شکار

کے آسودگی اور طائیت کے حصول کے لیے ماں سے رجوع کرتا ہے،

ماں! مجھے لوری سنا،

لوری! جو تیرا فرض ہے،

اور بیس برسوں سے

تیرے ہونٹوں پر میرا قرض ہے

بیس برس سے ماں کے ہونٹوں پر لوری کا قرض واضح کرتا ہے کہ گزشتہ بیس

برس امن و سکون سے عاری رہے ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ یہ بیس برس خود ماں کے ہونٹوں پر بھی لوری منہ کر چکے ہیں۔ نثار ناسک کی دوسری نظم میں ماں فن کار کا انپریشن ہے۔ یہاں ماں شاعر بیٹے کے فن کو سراہتی ہوئی پیاد بھری شاہباش سے اسے مائل تخلیق ہی نہیں کرتی، بلکہ یہ کہتی ہے :

اور جب مر جاؤں تو مجھ کو

ان پندوں میں کفن دینا

بیٹا! تیرے گیت مجھے پیارے لگتے ہیں،

سرور کامران نے اپنی نظم صبح کی دعا " (مطبوعہ : اوراق ستمبر، اکتوبر ۱۹۷۵ء)

میں بھی تخلیق کرنے والی ہستی سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے پھلنے پھولنے کی دعا مانگی ہے :

میرے چہرے کو اپنی دھڑکتی ہوئی چھاتیوں میں چھپا ،

اپنے باطن کو ظاہر بنا

مجھ پہ ہر بھید کو کھول دے

لفظ کو میرا محکوم کر۔ تاکہ میں

دوسروں کو سفر کی کہانی سنانے کا کوئی وسیلہ بنوں

تاکہ ہر ایک پر میری سوچوں کا سم سم کھلے ،

ماں اور امن و آشتی کے موضوع کو شاہد ملک نے "ماں" (مطبوعہ اوراق، اگست

ستمبر ۱۹۷۷ء) غفر ابن متین نے "ہو کی وصیت" (مطبوعہ : سیپ ۱۹۷۵ء)

انور شعور نے تین نفیس "فنون" (مئی جون ۱۹۷۰ء) زہرہ نگاہ نے "شکستہ وعدہ"

(مطبوعہ سیپ ۱۹۷۲ء) اور شمیم ترمذی نے "واپسی" (مطبوعہ : نگار اگست ستمبر ۱۹۷۵ء)

میں مختلف انداز سے اجاگر کیا ہے، ان نظموں میں امن و تحفظ کے لیے ماں سے خطاب

یوں معنی خیز بن جاتا ہے کہ ماں عورت ہو یا دھرتی کے روپ میں ہر دو صورتوں میں وہ تخلیق کا سوتا ہے اور اس کرۂ ارض پر انسانی زندگی کی بقا کی ضامن، اس پر مستزاد یہ کہ تخلیق کے اس عمل کو جاری رکھنے کے لیے ماں عورت اور ماں دھرتی دونوں کو امن و امان کی ضرورت ہے کہ اگر یہ نہ ہو تو نوزائیدہ کا مستقبل کوئی نہیں اور آتشیں بم زمین کو بھج کر دیتے ہیں:

عظیم ماں سو گوار مت ہو

کہ تیرے فرزند، نروپتے، یہ بوستوں کا لباس کہند اتار دیں گے،
لباس کہند جو موسموں اور باغبانوں کی سازشوں نے عطا کیا تھا،
(ماں)۔

ہر اک گوشہ ارض کو

ایسے انسان دشمن سے تم پاک کرنا

کہ جو مجرم قتلِ انسانیت ہیں

تبہیں چاہے سرے کفن باندھ کر شہر و شہر جانا پڑے

ماں کے پاکیزہ آنچل کا پرچم بنانا پڑے

آہو کی وصیت،

امر ہوں

میری آندھی ماں مجھ سے خوش ہے

کہ میں نے

اس کے لیے رنگ کو نسل کو بزم کے ڈھنگ کو تہ تیغ دیا ہے۔

زمین اپنے مچلے ہوئے بالکوں سے

یہ کہتی ہے خاموش ہو جاؤ بیٹا،

یہ سوچو کہ میں کس قدر پرسکون ہوں ،

جو اپنے بہادر جوانوں کی لاشیں

تھمل سے دل میں چھپائے ہوئے ہوں

—————
 رتین نظمیں ، پہلی نظم ،

پہلی نظم کا جذبہ زہرہ نگاہ کی نظم شکست و عداوت میں زیادہ گہمیر ہو کر اظہار پاتا

ہے ، خطاب یہاں بھی ماں کا اپنے بچے سے ہے ، مگر بحیثیت ایک مجرم ،

میرے بچے ! میرا احساس اور اقرار دونوں آج مجرم ہیں ،

میں اپنا سر جھکانے اپنی فرد جرم سنی ہوں ۔

تہیں معلوم ہے الزام کیا ہے ؟

وہ وعدہ جو انسانوں کی تقدیر میں لکھا ہے ۔

تحفظ کا ، تمہاری آبرو کا سر بلندی کا ۔

(۶)

جدید اردو نظم اب اس خراعی دور سے نکل چکی ہے ، جب شعراء کو نظمیں کہنے کے

ساتھ ساتھ ان کا دفاع بھی کرنا پڑتا تھا یا علامات اور ایجنز کے معافی سمجھانے پڑتے

تھے ، گزشتہ ربع صدی میں جدید نظم نے بے حد ترقی کی ہے ، چنانچہ موضوعات میں

تنوع کے ساتھ اظہار میں جدتوں اور تکنیک میں تجربوں کی قابل قدر کاموشیں

ملتی ہیں ۔

انسانی زندگی میں ماں کی اہمیت واضح کرنے کی ضرورت نہیں ، اس لیے اگر

شعری علامات اور ایجنز میں اس کے رنگ افروز پیکر ملتے ہیں ، تو یہ باعث تعجب

نہ ہونا چاہیے ، جدید نظم میں ماں کی پیش کش پر مبنی اس جائزہ سے یہ امور بطور خاص

واضح ہوتے ہیں ، شعراء نے بچہ بن کر ماں سے جذبات کی جس سطح سے خطاب کیا وہ

وہ ذاتی اور نجی ہونے کے باوجود آفاقیت کی حامل ہے۔ یہ نکتہ بالخصوص ان نظموں سے مترشح ہوتا ہے جہاں ماں کی لاناک موت کا نجی حادثہ تخلیقی محرک کا کام کرتے ہوئے برگد اور شجر ایسی علامات سے اظہار پاتا ہے۔ یہ ذاتی غم کا کیتھارسس تو ہے لیکن فن کی اس اعلیٰ سطح سے دیگر افراد بھی اس تجربہ کے نفسی فوائد میں شریک ہو سکتے ہیں۔

ماں کی تیمر نے فات کے ساتھ ساتھ اجتماعیت کے روپ میں بھی اظہار پایا ہے بالخصوص جنگ کے حوالے سے لکھی گئی نظموں میں یہ انداز نمایاں تر نظر آتا ہے چنانچہ ماں اور دھرتی ماں دونوں کی تطبیق سے ماں کا ایک اجتماعی پیکر تراشا جاتا ہے۔

گوشہ دہائی میں کشور ناہید، فہیدہ ریاض، پروین شاکر، صائمہ فری اور علامت اشارت نے نسوانیت بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کنسوانی جنس سے وابستہ احساسات اور کیفیات کی بے جھجک مگر فن کارانہ تصویر کشی میں خصوصی نام پیدا کیا۔ ان خواتین نے پہلی مرتبہ اپنے فن کے ذریعہ سے عورت کی جنسی اور جذباتی زندگی کے اہم ترین دعوامات کا احساس ہی نہ کرایا بلکہ مرد شعراء اور قارئین پر ان کی سند تا کو ملتا، شتیل کو شکست بھی کرایا، اور یہ بذات خود ایک کارنامہ ہے مضمون کی رعایت سے گو دیگر شاعرات جیسے اوجہ فری، پروین سید فدا، عرفانہ عزیز، ناہیدہ قاسمی، پروین سمر، شائستہ حبیب اور نسیرین انجم بھٹی وغیرہ کا ذکر نہ آیا۔ لیکن ان سب شاعرات نے جدید نظم میں عورت پر سے مرد کی اجارہ داری کو جس طرح سے ختم کیا وہ اردو شعری تاریخ کی ایک الگ مگر دلچسپ داستان ہے۔

بہر حال جن شاعرات کے حوالے آئے ہیں، یہ ان کو نمکدانہ عطاء ہے کہ انہوں نے ماں بن کر (یا نہ بن کر) جو کچھ محسوس کیا ہے اسے تخلیقی، یکجہرہ نش دیا، اوریوں تزیید اور تخلیق کے امتزاج سے اپنی نسوانیت کی تکمیل کرنے کے ساتھ ساتھ یہ دھند و نظم

میں اس تجربہ کی خوشبو پھیلا دی :

(۷)

جدید راونظم میں "ماں" کی تہیم کا تہزیاتی مطالعہ ختم ہو گیا لیکن اب تک میراجی کا نام نہ آیا، میراجی جو اپنی یچنڈا اور اس سے بڑھ کر منفرد انداز تخلیق کی بنا پر جانشین کے کسی دور میں بھی فٹ نہ کیا جاسکتا تھا۔ میرے بے ایک ہی صورت تھی یا میں میراجی سے آغاز کرتا یا اس پر اختتام کہ میراجی اپنے وجود میں خود ایک دور ہے۔

میراجی نے طرکے آخری دور میں "سمندر کا بلاوا" تخلیق کی ! میراجی کی علامتوں میں جس اشکال کی بعض اوقات شکایت کی جاتی ہے۔ یہ نظم اس سے پاک ہے مگر سبھی اور واضح علامات کے باوجود میراجی کی اکثر نظموں کی مانند یہ بھی ذہن کو کم اور اعصاب کو زیادہ متاثر کرتی ہے۔

اعصاب کیلئے تہیج بخنے والی چیز اور اس کے اثرات بالعموم دو ٹوک ہو کرتے ہیں۔ مگر میراجی کی یہ نظم ذہن پر عجیب گہرے پاتاثرات مرتب کرتی ہے کہ معافی سمجھنے کے باوجود کچھ نہ سمجھنے کا احساس ذہن کو ہانٹ کرتا رہتا ہے، شاید اس کی وجہ لاشعوری مزاحمت ہو جو امتناعات کے باعث پورے معافی اجاگر نہیں ہونے دیتی (تضاد کے لیے بوجہ ہار) پڑنے تو کبھی بھی ایسا نہ محسوس ہوگا،

"سمندر کا بلاوا" ماں کا بلاوا ہے لیکن کس ماں کا ،

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ تم کو بلا تے بلا تے ،

میرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے ،

کبھی ایک پہلی کو کبھی ایک طرہ صنائیں سنی ہیں ، مگر یہ انوکھی نوا آ رہی ہے ،

بلا تے بلا تے تو کوئی نہ اب تک تھا ہے نہ آئندہ شاید ٹھکے گا ،

میرے پیار سے بچے ، مجھے تم سے کتنی محبت ہے ، دیکھو اگر یوں کیا ،

تو برا مجھ سے بڑھ کر دکھائی ہی ہو گا، خدایا ! خدایا !
 کبھی ایک سسکی، کبھی ایک تبسم، کبھی صرف تیوری ۔
 مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں ۔

میراجی نے نظم میں کہیں بھی سمندر یا اس سے وابستہ انجیئراستعمال نہ کیے۔ لیکن مصرعوں کا انداز اور ان سے بھی بڑھ کر ان کی صوتی کیفیت ایسی ہے کہ سمندر کی لہروں کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سمندر متلاطم نہیں، بلکہ لہجے کی تھکن خوابیدہ سمندر کو ظاہر کرتی ہے۔ وہ خوابیدہ سمندر جو اساطیری عہد سے انسان کے اجتماعی لاشعور میں موجود ہے، تحلیل نفسی میں پانی پیدا نش کی علامت ہے اور سمندر رحم مادر کی ایوں دیکھتے تو سمندر کا بلا داثر اصل رحم مادر میں مراجعت کی نفسی پیکار ہے، رحم مادر جنین کے لیے آسودگی کی جنت تھی، ایسی جنت کپیدائش کے بعد بھی جس کا احساس کسی نہ کسی طور پر اس کے لاشعور میں جاگزیں رہتا ہے اور یہی موقع پانچ خوابوں میں فینٹسی میں اور تخلیقات کی علامات اور ابجیز میں ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے ۔

میراجی کی مریضانہ جنسیت پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس نظم میں اس نے ایسی کوئی بات نہ آئے دی یہ امر بھی نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے کہ یہ نظم موت سے کچھ عرصہ پہلے لکھی گئی یوں رحم مادر میں مراجعت واصل مادر غفلت میں سما جانے کے مترادف ہے یہاں سمندر وہ آرکیٹائپ ہے جو مادر غفلت کے ساتھ ساتھ موت کا بھی منظر بناتا ہے، فقط اک انوکھی ندا کہہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے ۔

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھا کہ ہے، نہ شاید تھکے گا،

تو پھر یہ ندا آئینہ ہے فقط میں تھا کہ ہوں کسی کو بلاتے بلاتے،

نظم کے یہ اختتامی مصرعے اس نفسی کیفیت کے نماز ہیں، جہاں بلائی جانے والی

آواز اور شاعری سائیکی یوں ہم آہنگ ہوئے کہ من و تو کی تمیز مٹ جانے کی مانند یہ شعور بھی نہیں رہتا کہ کون کسے بلاتا ہے، تو پھر یہ نھا آئینہ ہے، کہ کرمیراجی نے اجتماعی شعور کے ساتھ اپنے شعور کی یوں تطبیق کی کہ آگہی بجلی کے کوندے کی طرح اس پر یہ حکشف کرتی ہے :

فقط میں تھا کہ کسی کو بلاتے بلاتے ،

نظم کے محولا بالا ابتدائی اور اختتامی مصرعوں کے دوامان معافی کی ایک نئی کمونٹ کے در بھی وا ہوتے نظر آتے ہیں۔ یہ اس بنا پر بہت اہم ہیں کہ ان سے میراجی نے نظم میں جذبہ کی نئی جہت پیدا کی ،

میراجی نے اس نظم میں مختلف امیجز سے زندگی میں حرکت اور جمود کے تلامذات ابھار کر حیات اور موت کی مساوات واضح کرنے کی سعی کی ہے ، چنانچہ گلستان ، بھلیاں ، غنچے پھول یہ سب زمین کی زرخیزی اور زندگی کی نمونہ دیر قوتوں کے مظہر ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ ہی یہ بھی واضح کر دیا ہے :

اور پھول کھلتے ہیں اور کھل کھل کے مرجھا کے گرتے ہیں ،

مزید برآں خشک بے برگ صحرا اور بگولے جو متحد ہندوتوں کا عکس مجسم بنے ہیں کہہ کر بخردھرتی اور بے رونق زندگی کی تصویر تو ابھاری گمراہی مصرعے میں زندگی کی شادابی سے حیات کی نمونہ نش قوت کا اثبات بھی کیا ،

مگر میں تو دور ایک پیڑوں کے جھروٹ پہ پانی نگاڑیں جمائے ہوئے ہوں ،

اسی طرح خاموشی اور ساکن پرست کے پہلو میں ابلا چشمہ مجسم سوال بنتا ہے :

کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے ؟

الغرض میراجی نے نہایت فکرانہ انداز سے زندگی اور موت ، حرکت اور جمود کی

ایکواژشن کو یوں اجاگر کیا کہ وہ خود اس کی اپنی زندگی کے لیے ایک بلیغ استعارہ بن

جاتی ہے لیکن اوریہ لیکن "یہاں ہم ہے، زندگی کے یہ خوش رنگ پہلو گلستان،
 کلیاں، غنچے، پھول، اس میں نہ ہونے کا احساس اجاگر کرتے ہیں، میراجی نے
 اس مقصد کے لیے آئینہ کا خوب صورت استعارہ نہایت فن کارانہ انداز سے استعمال
 کیا ہے کہ آئینہ میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی پتہ کچھ نہیں ہوتا، آئینہ کا روان حیات کے
 گزرنے کی کہانی تو دکھا سکتا ہے، اس کے کسی منہ کی تصویر نہیں بن سکتا اور اسی
 کو میراجی نے منظر دکھا ہے :

کہ جیسے گلستاں ہی ایک آئینہ ہے ،

اس آئینے میں ہر ایک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی پھر شاہجہری

ایک اور موقع پر بھی یہ کیفیت ابھاری ہے :

وادے میں ندی ہے ، ندی میں بہتی ہوئی تار ہی آئینہ ہے ۔

اس آئینہ میں ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جوشن لگی ہے تو پھر وہ نہ

ابھری، اور ان مصرعوں کے ساتھ اختتامی مصرع مل کر پڑھیں تو واضح ہو جاتا ہے کہ اس
 نے زندگی کے ہونے سے موت کے نہ ہونے کا تصور ابھارا ہے :

تو پھر یہ نہ آئینہ ہے ، فقط میں تھا کہ ہوں کسی کو بلاتے بلاتے ،

میراجی نے اپنی اس اہم ترین نظم میں رحم مادر میں مراجعت کے اس مریضانہ

احساس سے اجتناب کیا ہے جو عام زندگی میں فرد کو نفسی معالج کے کوچ پر ٹانے کا

موجب بن جاتا ہے، گو میراجی نے اپنی ذات کے حوالے سے بات کی مگر اسے ذاتی فینیشی

میں نہ تبدیل کرتے ہوئے سمندر کی علامت سے بلا دیا تا یا جو ہر شخص زندگی کے کسی نہ

کسی دور میں کسی نہ کسی انداز سے ضرور سنتا ہے، کوہ ندا کی پکار، لبیک کہنے والا بھی

بھاگتا ہے مگر یہ موت کی پکھ ہے جبکہ سمندر کا بلاوا اجتماعی لاشعور کی اس مادر غفلتی

کا آرکی ٹائپ ہے جو ہر شخص کے بطون میں موجود ہے، وہ مادر غفلتی جو زندگی رتی

بھی ہے۔ اور زندگی چھین بھی لیتی ہے۔ جو عورت بن کر جنم بھی دیتی ہے تو دھرتی بن کر واپس لے لیتی ہے۔

میراجیؒ ہونے "اور نہ ہونے کے" نقطہ موبہوم کے درمیان ہے۔ دھرتی ماں اسے خوش رنگ پھول دکھاتی ہے مگر عظیم ماں سمندر کے روپ میں اسے ہولے ہولے پکار رہی ہے، وہ جانا چاہتا ہے اور نہ چاہنے سے کیا ہوتا ہے کہ ایک دن اسے جانا ہی ہے، سبھی کو جانا ہے! کہ ماں زیادہ دیر تک اپنے بچوں سے جدا نہیں رہ سکتی!

صنف

غزل

تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ

غالب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ غیب سے مضامین خیال میں آتے رہتے اور وہ ازار بند میں فی شعر ایک گرم دگاتے جلتے جب صبح ہوتی تو گریں گن کر اشعار لکھ لیتے، شوق کے بارے میں مشہور ہے کہ ایک خاص کیفیت کے تحت وہ تمام رات کوٹے سے دیواروں پر زہر عشق کے اشعار لکھتے غئے حتیٰ کہ صبح کو تمام کمرہ سیاہ ہو رہا تھا، اقبال کی بھی کچھ ایسی ہی حالت تھی۔ وہ عموماً رات کے پچھلے پہر لکھتے تھے۔ اس خاص ذہنی کیفیت کے تحت عالم محویت میں غرق اقبال کو یوں محسوس ہوتا گویا اشعار خود بخود ذہن میں چلے آ رہے ہیں۔ یہ اور اس نوع کی دیگر مثالوں کی صورت میں تو تخلیق بالکل سیدھا سادا، ہر قسم کی پیچیدگیوں سے عاری اور کسی مدحک میکاٹکی سے معلوم ہوتا ہے۔ آمد کو مشرق شہزاد صرف تسلیم ہی نہیں کرتے بلکہ اسے شعر کا ایک بہت بڑا وصف بھی سمجھا جاتا ہے۔

گواہ کی صورت میں یوں محسوس ہوتا ہے گویا شریعت ہی سے ذہن میں موجود تھا، لیکن تخلیق ہی عمل کا اگر نفسیاتی تجزیہ کیا جائے تو حقیقت برعکس نظر آئے گی۔ بغزل گو (یا کوئی بھی تخلیق کار) مصروف تخلیق ہو تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے اشتراک سے صرف ایک ہی نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ اور وہ ذہنی میلانات ایک خاص انداز سے تخلیقی شعور کو اپنے رنگ میں رنگنے کے لیے سنی مسلسل میں مصروف رہتے ہیں۔ امتناعات (INHIBITIONS) کم ہوں تو یہ نفسی میلانات یا آسانی اظہار پاتے رہتے ہیں۔ لیکن دباؤ کا عمل تو یہ ترنما بت ہونے پر انہیں اظہار کے لیے لاشعور کی امداد سے علامتی لہا دوں میں چھپ کر آنا پڑتا ہے۔ یوں لاشعور کا عمل غیر محسوس طور پر زیرِ سطح جاری و ساری رہتا ہے۔ ان سب کے باہمی عمل اور رد عمل سے شاعر اس اعلیٰ تناؤ سے دوچار ہوتا ہے جو صرف کامیاب تخلیق سے ہی آسودگی پاسکتا ہے، مکمل ابلاغ کا احساس ذہنی بالیدگی اور فخر پر منتج ہوتا ہے۔ اور جس طرح ایک ماں کے لیے اپنے بچوں کی درجہ بندی اور ان میں امتیاز ممکن نہیں، اسی طرح تخلیق کار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتے۔ اس مسئلہ کا اگر ژرف نگاہی سے جائزہ لیں تو کئی امور میں تخلیق تولید سے مشابہ نظر آئے گی، جس طرح پیٹ میں بچے ہونے کے باوجود عورت اس تمام عمل سے نا آشنا رہتی ہے جیسے :

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گھر ہونے تک

سے تبصر کیا جا سکتا ہے، اسی طرح تخلیق کار بھی اپنے ذہن اور لاشعور میں تخلیقی عمل کی کارفرمائی سے نا آشنا رہتا ہے۔ جس طرح بچے کی پیدائش سے قبل اس کی جنس شکل و شباہت اور دیگر خصائص کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا، اور بچے کے بارے میں حصول معلومات کے لیے اس کی پیدائش ضروری ہے، اسی طرح تخلیق کار

بھی تخلیق سے پہلے اس کے حسن و قبح اور فنی خصائص کے ضمن میں حتمی طور سے کچھ نہیں کہہ سکتا۔ شعر کے جنم کے بعد ہی ایک ماں کی طرح اسے دنیا والوں کے سامنے احساسِ فقر سے پیش کر سکتا ہے۔ ان سلی مشابہتوں کے علاوہ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ جس طرح عورت از خود عاطفہ نہیں ہو سکتی اور اس کے لیے مرد سے جس قدر موافقتِ اساسی شرط ہے، اسی طرح تخلیق کار کے لیے بھی خارجی محرک لازم ہے۔ یہ خارجی محرک ذہنی، بیچ کی صورت میں وہی کام کرتا ہے جو مرد عورت کے لیے لیکن جس طرح انسانی تناسلی آلات میں مانعِ حیات متعارف کرنا دینے کے بعد مرد کا فریضہ پورا ہو جاتا ہے اور باقی تمام کام عورت کو از خود کرنا ہوتا ہے۔ اسی طرح خارجی محرک کے ذہنی بیج بن جانے کے بعد کے تمام مراحل تخلیق کار کے ذہن میں تکمیل پائیں گے۔ اس لحاظ سے تخلیق کار کے ذہن کو مادر رحم سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے جس طرح صرف ایک ہی قطرہ حمل سے دہشت تمام اعمال کے اجراء کا باعث بنتا ہے۔ اسی طرح لاتعداد خارجی محرکات میں سے صرف ایک ہی خارجی محرک تخلیق کار کے شعور کے لیے مہینہ کا کام کرتا ہے۔ لہذا وضع حمل کے در کو تخلیقی کرب کے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور کوئی بھی اچھا تخلیقی کار تخلیقی کرب سے نا آشنا نہ ملے گا۔

تخلیق اور تولید کے اس تقابلی مطالعہ کے ساتھ ساتھ آمد، ہی سے مشابہ تخلیق کا ایک اور انداز بھی قابلِ غور ہے۔ یہ ایک ایسی ذہنی حالت ہے جس میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ماورائی کیفیت میں پاتا ہے۔ تخلیق کاروں کی خود فراموشی اور عالمِ استغراق کی تو ہیپہ کے لیے اگر یونانی اساطیر میں USE کا تصور آیا تو افلاطون نے انہیں "مہذب فرزانہ" کہا، شاید اسی لیے مشرق میں شعراء کو تلامیذا الرحمن سمجھا جاتا رہا ہے، تخلیق کار کی اس ذہنی کیفیت کو صوفی کے جذب و مستی سے بھی مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے، جس طرح صوفی اپنے

سامنے ایک عظیم وجود اودار نفع ہستی (خدا) کو محسوس کر کے خود فراموش ہو جاتا ہے
اسی طرح تخلیق کار بھی خود سے برتر قوت والا شعور سے بہت ہو کر رہ جاتا ہے ہر
ذہنیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں۔

صنف کسی شعبہ ادب ہی کی نمائندگی کیوں نہ کرتی ہو اور تکنیک کے ضوابط
خواہ وہ ذہنی ہنر خواہ ہی کیوں نہ ملے کرا دیتے ہوں، لیکن تخلیق کار کی نفسی کیفیات
ایسی شدید اور قوی ہوتی ہیں کہ آگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے، جیسی حالت
ہو جاتی ہے، "تندی صہبا" یوں کہ تخلیق کار کے تحت اشعار میں رواں دواں میلانات
اظہار پائے گئے تو کوشاں ہوتے ہی ہیں، اس پر مستزاد لا شعور کے نہاں خانہ میں
درون خواہشات اور ان کے آسیب بھی نفسی محرک کی صورت میں بھیجیں بدل بدل
کراتے رہتے ہیں۔

مختلف اصناف ادب بلکہ جملہ شعبہ ہائے فنون کی یہ اہم ترین خصوصیت ہے
کہ جہاں وہ قاری، سامع یا ناظر کے لیے ذہنی مہیبات کی صورت اختیار کر کے اس
روح کا موجب بنتے ہیں جو تخلیق کار کا مطلع نظر تھا، وہاں وہ خود تخلیق کار میں ٹھہرے
ہوئے پانی میں پتھر گر کر لہریں پیدا کرنے کی مانند بعض نفسی کیفیات کی جنم ہی کا
باعث بھی بنتے ہیں، اس لیے نفسیاتی لحاظ سے وہی تخلیق کامیاب قرار دی
جاسکتی ہے جس کی تخلیق سے تخلیق کار کو جس نفسی آسودگی کا حصول ہوا اس کا
ابلاغ قاری تک بھی ہو سکے، اس خصوصیت سے عاری ہونے کی صورت میں
اگر صرف تخلیق کار ہی اس سے نفسی آسودگی حاصل کر پائے مگر اس کی ترسیل میں ناکام
رہے تو یہ تخلیق - دیگر فنی محاسن کے باوجود اپنے بلند نفسیاتی منصب سے گر جائے گی،
پاگل کی بڑمرف اسی کے جھنجھٹائے اعصاب اور منتشر ذہنی قوی کو آسودگی پہنچاتی
ہے لیکن شاعر کی دیوانگی الہام کے روپ میں گنجینہ معانی کے عظیم خانوں کے
لیے کلید مہیا کرتی ہے، دونوں ہی لاشعور کے قبضہ میں ہوتے ہیں، لیکن اول الذکر

میں لاشعور تغزبی قوت کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ جب کہ مؤخر الذکر تخلیق کا سرچشمہ بن کر تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ اس ضمن میں شرونگ کا ایک بیان بہت معنی خیز ہے۔ اس نے تخلیقی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

”شاعر تخلیقی عمل سے خود بھی ہم آہنگ ہو جاتا ہے خواہ اس نے شعوری طور سے اور جان بوجھ کر اس تخلیقی عمل کو خود کو نقطہ آغاز ثابت کیا ہو یا اس نے اس پر اس حد تک غلبہ پالیا ہو کہ وہ بے بس سا ہو کر ایک آلہ کی صورت اختیار کر کے خود کو اس کے تیز و تسر بہاؤ کے یوں حوالے کر دے کہ اسے اس کا شعور بھی نہ رہے۔ ہر دو صورتوں میں وہ خود بھی تخلیقی عمل بن جاتا ہے لیکن وہ اس کے مرکز میں ہونے کے باوجود اپنے مقصد و منصب کی بنا پر اس سے میز بھی رہتا ہے۔۔۔۔۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ تسلیم کرنے پر بھی مجبور ہوتا ہے کہ یہ تو اس کی مانتائی میں ذہنی سفر کرنے پر مجبور رہے، چنانچہ اسے اپنی تخلیق خود سے عظیم تر معلوم ہوتی ہے اور یہ تخلیق ناقابل فہم طریقے پر اس پر حاوی ہو کر قوی تر ثابت ہوتی ہے؟“

فنون لطیفہ یا اصناف ادب کی تکنیک کی ایک اساسی صفت تخلیق کار کے یہ اظہار و ابلاغ کی تمام ممکنہ سہولتوں کا بہم پہنچانا ہے، رنگ ہو یا خشت و سنگ، نغمہ ہو یا حرف و صوت، سبھی میں اظہار کی سہولت ملتی ہے۔ لیکن ان کے برعکس غزل کے بارے میں عام تاثر یہ ہے کہ یہ غالباً واحد ایسی صنف سخن ہے جس میں اظہار و ابلاغ کی کوئی بھی تو سہولت نہیں، بظاہر معلوم بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔ قافیہ اور ردیف کی پابندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے دو مصرعوں کے پندرہ بیس بلکہ بعض صورتوں میں آٹھ دس الفاظ میں بڑی سے بڑی بات لطیف سے لطیف تصور اور ارفع سے ارفع خیال کو سمو دینے کی پابندی ملحوظ رکھی جائے تو اسے یقیناً تنگنائے قرار دیا جاسکتا

ہے اور یوں غالب کی شکایت جائز معلوم ہوتی ہے۔ پھر خبروں لاکھوں بے کار اور بے معنی غزلوں کی موجودگی میں اس کی ضرورت بھی نہیں۔ لیکن نفسیاتی اہمیت کی حامل یہ حقیقت نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ کامیاب ابلاغ میں رکاوٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں بعض اوقات ایسی نفسیاتی اہمیت اختیار کر لیتی ہیں کہ غزل گو کے نفسی چہرہ نام کی کلی تفہیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات انہیں سمجھنے کے لیے اشعار ایک نفسی اشاریہ کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، اسی لیے تو تنگنائے غزل نے جہاں بہت سے شاعروں کے سینے ڈبوئے وہاں بعض کے لیے قوی تر نفسی بیج کا کام بھی کیا اور ڈنگ کے الفاظ میں،

”اس نے اس پر اس حد تک غلبہ پایا کہ وہ بے بس سا ہو کر ایک
آر کی صورت اختیار کر کے خود کو اس کے تیز و تند بہاؤ کے یوں حوالے
کر دیتا ہے“

مگر غزل محض الفاظ کی ترتیب اور خیال کا اظہار نہ رہی، بلکہ ایک نفسی آئینہ بن گئی۔ ایسا نفسی آئینہ جس میں آج ہم شاعر کی شخصیت کے بعض نقوش کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ چنانچہ دلی، میر، مومن، غالب، حسرت، یگانہ، جگر اور فراق ایسے انفرادیت پسند غزل گو کے کلام میں نفسی اہمیت کے حامل ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں، جن سے ان کی شخصیت کی نفسی اساس کی نشاندہی کرنے والے بعض نئے گوشے بے نقاب ہو سکتے ہیں۔

غزل کی پابندیوں بلکہ چکر بند یوں میں سرفہرست قافیہ ہے، جس کے خلاف بہت کچھ کہا جا چکا ہے، کہا جا رہا ہے اور مزید کہا جائے گا۔ قافیہ پر کیے گئے اعتراضات بالکل ہی غلط نہیں، یہاں قافیہ کی نزاعی حیثیت سے وابستہ تمام فنی پہلوؤں کا احاطہ مقصود نہیں بلکہ اس کی نفسی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ کیونکہ میں یہ سمجھتا ہوں

کہ غزل کے اشعار درحقیقت قافیہ ہی کی بنا پر نفسی اشاریہ کی صورت کرتے ہیں، قافیہ پر مولانا حالی کے مقدمہ سے کچھ چینی کا آغاز ہوتا ہے۔ ان کے بقول، "قافیہ کی قید ادائے مطلب میں دخل انداز ہوتی ہے۔ شاعر کو بھائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کہ اس کے اوکرنے کے لیے ایسے الفاظ مہیا کیے جاتے ہیں، جن کا سب سے اخیر جز قافیہ مجوزہ قرار پائے، کیونکہ ایسا ذکرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ ہم نہ پہنچے اور اس خیال سے دستبردار ہونا پڑے۔ پس درحقیقت شاعر کوئی خیال نہیں باندھتا، بلکہ قافیہ جس خیال کے ہاتھ سے کی اجازت دیتا ہے، اسی کو باندھتا ہے؟"

خط کشیدہ نقرہ قافیہ پر اعتراض کی اساس ہے، جب کہ میری دانست میں اس سے ہی قافیہ کی نفسیاتی اہمیت جنم لیتی ہے۔ وہ یوں کہ نظم کی مانند مسلسل مضمون یا موضوع کے فقدان کی بنا پر غزل گو شاعر کا ذہن قافیہ کی وجہ سے خصوصی طور سے تلازم خیالات ("ASSOCIATION OF IDEAS") کے تحت کام کرتا ہے۔

نظریۂ تلازم گوارسطواتنا ہی قدیم ہے، مگر آج بھی یہ اہم نفسیاتی مباحث میں سے ہے۔ تلازمیت (ASSOCIATION) کے حامی نفسیات دانوں اور متکرمین کے بموجب ذہنی کارکردگی آزاد اور خود کار نہیں اور تخلیقی کا دوشوں کی صورت میں ذہن تلازم خیال سے ہی انہار کا کردار کرتا ہے۔ پہلے ہرٹلے (HERTZ) اور ہربرٹ اسپنسر نے اس پر خصوصی توجہ دی، بعد ازاں فرامیڈ نے خوابوں کی تخیل اور ان کی علامات کی تشریح کے لیے اس اصول سے بہت امداد لی، اس کے بعد ڈرونگ نے بھی آزاد تلازمہ کو اپنی معالجاتی تکنیک میں اساسی اہمیت دیتے ہوئے مزید تجربات اور تحقیقات کی روشنی میں اس کی کارکردگی کے اصول و ضوابط مدون کرتے ہوئے ایک

مفصل کتاب بھی لکھی۔

تکلازم خیالات کیا ہے، اس کی لمبی چوڑی وضاحت اور علاج گاہ کے آلات (جیسے شاپ واپچ) کی تفصیلات میں جانے بغیر اتنا اشارہ ہی کافی ہے کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ یوں غزل ایسی تخلیق کی صورت میں ہم اسے وہی چراغوں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس میں شعور چراغ ہے تو تیل لاشعور، بتی فن کا شعور ہے تو روشن ابلاغ، اس استعارے کے قطع نظر تکلازم خیالات کا عمل مثال سے یوں سمجھا جاسکتا ہے۔ فرض کیجئے ہم تین آدمیوں سے یہ کہتے ہیں کہ لفظ سرخ سے ذہن میں اتفاق کی جیسی بھی کڑیاں مرتب ہوتی ہائیں۔ انہیں بلا ہچکچہ بیان کرتے جائز۔ ان تینوں کا رد عمل کچھ یوں ہوگا:

۱۔ سرخ، گلاب، گل، قند، معدہ کی خرابی

۲۔ سرخ، گال، سرخ آنچل، جیلہ، (سرخ آنچل والی)

۳۔ سرخ، محون، مزدور کا خون، سرخ سویرا۔

لفظ ایک ہی ہے لیکن تین مختلف آدمیوں میں ذہنی دلچسپی یا زیادہ بہتر تو یہ ہوگا کہ لاشعوری محرکات کی بناء پر۔ یہ ایک لفظ "سرخ" جداگانہ نوعیت کے رد عمل کا موجب بنتے ہوئے مختلف سمتوں میں ڈھیان کی لہروں کے رخ متعین کرتا ہے۔ اس اصول کا عملی مظاہرہ ہم طرعی غزلوں سے ہو جاتا ہے۔ جہاں ایک ہی قافیہ متعدد شعرا کے ہاں مختلف جداگانہ اور متضاد خیالات کے لیے تکیہ کا کام کرتا ہے۔ چند مثالیں حاضر ہیں، وہ بہ اشتراک یہاں بھی سرخ (لال) ہی ہے:

ہمن میں گل نے جو گل دھوئے جمال کیا

جمال یار نے منہ اس کا خوب لال کیا

(میر)

برابری کا تری گل نے جب خیال کیا
صبا نے مار تھپڑا منہ اس کا لال کیا
(سودا)

جو تیغ یار نے خوں ریزی کا خیال کیا
تو عاشقوں نے ہی منہ اس کا خوبال کیا
(جہات)

صاف چولی سے میاں ہے بدنِ سرخ ترا
نہیں چھپتا ترشہنم چمنِ سرخ ترا
(مصطفیٰ)

زیب تن گرچہ ہے گل بیرہنِ سرخ ترا
لیکن انہام یہ ہوگا کفنِ سرخ ترا
(نصیر)

غزل کے نفسیاتی مطالعہ میں تلازم خیالات کی اہمیت کو تسلیم کر لیا جائے اور پھر اس کی راہنمائی میں مزید تفصیل سے کام لیا جائے تو مطالعہ غزل کو کئی نئی جہات سے روشناس کرایا جاسکتا ہے۔ تلازم کا انحصار کیونکہ شعوری واپسی اور لاشعوری عوامل پر ہوتا ہے۔ اس لیے تلازم کے لیے تہجِ بننے والا لفظ، خیال یا تصور ایک ایسے مرکز (NEXUS) کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس کے گرد شعوری واپسی اور

لاشعوری عوامل اسی طرح گردش کناں میں گئے، جیسے اٹیم میں (NEXUS) کے گرد ایکٹرون اور پروٹون ملتے ہیں۔ کیتھ برک نے اس کے لیے تلازمی جھرمٹ —

(ASSOCIATIONAL CLUSTER) کی اصطلاح وضع کی ہے۔ اس نے

ادب کی جملہ صناف پر اس اصول کی تطبیق کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ تخلیقیت

کے حائرہ میں یہ دیکھا جاسکتا ہے :

”کس کا ساتھ کس کے ساتھ ہے؟“ ان پھر مٹوں میں کس نوع کے افعال خیالات، کمزور اور موضوعات کے ساتھ وہ عالی ظرفی، بد باطنی، جواں نصیبی، مسرت و مفاہمت کے کون کون سے تصویلات وابستہ کرتا ہے۔ اسے نگینے کا شعور بھی ہو سکتا ہے۔ اور وہ تحریر کے لمحات میں خاص نوع کے جذبات و احساسات جاری کرنے اور ان کے اظہار کے لیے شعور ہی طور سے انتخاب و انفاذ سے بھی کام لے سکتا ہے۔ لیکن اُسے لفظ اور جذبہ میں باہمی ربط کا شعور نہیں ہو سکتا۔ البتہ تکمیل کے بعد ہم یا وہ خود بھی محرکات کے سراغ لگا سکتے ہیں اس مقصد کے لیے ہمیں مقاصد مہیا کرنے کی بھی ضرورت نہیں۔ کیونکہ الفاظ و جذبات کے باہمی روابط ہی مقاصد ہیں۔ یہ تو اس کے لیے ایک طرح سے وقوع کی حیثیت رکھتے ہیں اور وقوع کا دوسرا نام مقصد ہی تو ہے !

تلازمی مطالبہ کے ضمن میں اتنی دور جانے کی ضرورت نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ غزل اور اس کے ساتھ ساتھ آج کل لکھی جانے والی ابھی ہوئی آزاد نظموں کے سطحے میں اسے بڑی کامیابی سے استعمال کیا جاسکتا ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ خیال سے خیال کا جنم لاشعوری عوامل کا مرہون منت ہوتا ہے تو ہمارے سامنے دو اہم نظریات آتے ہیں۔ فرائنڈ نے ادب کو متبادل آسودگی قرار دیتے ہوئے اسے جنسی توانائی ("LIBIDO") کا ارتعاج بتایا۔ اس کے خیال میں نا آسودہ عام افراد اور تخلیق کاروں میں یہی فرق ہے کہ تخلیق کار خوب سے خوب تر کی جستجو میں رہتا ہے۔ اور نہ نا آسودہ خواہشات کا اظہار اور اس سے حاصل ہونے والی تسکین کے لیے فوق الانہ ("SUPER EGO") کی آنکھ بھپکا کر شعور کے چور و دواڑوں سے دیکھا تو کتا جھانک لینے ہی پر اکتفا کر لیتی ہیں مجھو شعور اور اس کے

پہرے دار (CENSOR) بھی سخت ہیں لیکن یہ نا آسودہ خواہشات خواہیں میں بھیس بدل بدل کر آنے کے ساتھ ساتھ قلم اور زبان سے غلط الفاظ کے نکلنے اور ایسے ہی بے ضرر طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اور فکر سخن میں غرق شاعر کا ذہن بھی تانیہ کی صورت میں ایک ایسا ہی چور دروازہ مہیا کرنے کا باعث بنتا ہے۔ ایڈاکر کے احساس کمتری کی روشنی میں اگر غزل میں عقل کی روایت اور فخر و مباہات کا جائزہ لیا جائے تو غزل کے نفسیاتی مطالعہ میں دلچسپ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔

شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) کے نظریے سے بھی

غزل کے تخلیقی عمل کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ شعور کی رو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے وضع کیا تھا، گو یہ نظریہ تخلیقی عمل کی وضاحت کے لیے وضع نہیں کیا گیا تھا، لیکن اس کی روشنی میں غزل گو شاعر کے اعمال و فہمی کا جائزہ ہمیں ایک نیا زاویہ مہیا کرتا ہے۔ اس نے شعور کی رو کے چار اساسی اصول بتائے۔

۱۔ ہر ذہنی حالت نجی شعور کا ایک حصہ ہوتی ہے۔

۲۔ جب کہ نجی شعور میں ذہنی حالت ہمیشہ متغیر رہتی ہے۔

۳۔ ادھر نجی شعور میں بھی خود عمل تسلسل جاری رہتا ہے۔

۴۔ موضوع یا مواد کے بعض حصوں کے اخراج کے بعد کچھ اور حصوں میں اظہار دلچسپی کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مواد میں سے کچھ کا تو غیر مقدم کیا جاتا ہے جب کہ کچھ کو مسترد کر دیا جاتا ہے جملہ

اس نے شعور کی رو کے عمل کی وضاحت کے سلسلہ میں یہ بھی لکھا:

”کسی پرندہ کی مانند اس میں بھی حالت پرواز اور حالت سکون پائی جاتی ہے۔ زبان کا آہنگ بھی اسی کا نماز ہے کہ خیال ایک فقرہ میں ادا کیا جاتا ہے اور پھر ہر فقرہ وقف پر ختم کیا جاتا ہے۔“

دراجمہ نے شعور کی زوگو پرندہ سے مشابہ قرار دے کر اس میں حالت پرواز اور حالت سکون کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی وضاحت کے لیے زبان کے آہنگ کی جو مثال دی اسے اگر غزل سے بدل دیا جائے تو عبارت یوں ہو جائے گی۔

”کسی پرندہ کی مانند فکر سخن میں بھی حالت پرواز اور حالت سکون پائی جاتی ہے۔ غزل کا آہنگ بھی اسی کا نماز ہے کہ ہر خیال ایک شعر میں ادا کیا جاتا ہے اور پھر ہر شعر قافیہ پر ختم کیا جاتا ہے۔“

گو اس نے اس ضمن میں لاشعوری محرکات پر خصوصی توجہ نہ دی لیکن جتنے اصول سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شعور کی زوگو بھی کسی نہ کسی حد تک لاشعور کے زیر اثر رہتی ہے ورنہ وہ یہ نہ کہتا کہ مواد میں سے کچھ کا تو خیر مقدم کیا جاتا ہے۔ جب کہ کچھ کو مسترد کر دیا جاتا ہے۔ خود غزل گو کو بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ایک قافیہ اس کے ذہن میں ایک خاص نوع کا خیال ہی کیوں ابھارتا ہے۔ اچھے شاعر کو مضامین کی کمی نہیں۔ اس لیے بہت سے مضامین میں سے کسی ایک کا خیر مقدم کرنا اور بقیہ کا مسترد کرنا دراصل لاشعوری عوامل کی بنا پر ہوتا ہے۔ ویسے تو قبل کا یہ عمل کسی حد تک شعوری بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اس صورت میں جب شاعر فی الواقع سوچ بچ کر بہت سے مضامین میں سے کسی ایک کا خیر مقدم کرتا ہے۔ لیکن جب بعض مضامین تصورات یا نظریات پر تفوق حاصل کرنے کے بعد ایک

ہی خیال ذہن پر چھا جائے تو یہ سلسلہ نفسی عوامل کا مرہون منت ہوتا ہے جن کی تہ میں لاشعوری محرکات کی کارفرمائی ہوتی ہے گو ہمارے اس مذکورہ نفسیاتی علاج گاہیں ہیں اور نہ ہی اعلیٰ نفسیاتی تجربہ گاہیں، اس لیے میرے ان خیالات کو محض ذہنی قیاس آرائی پر ہی عمول کیا جاسکتا ہے لیکن اگر تلازمی امتحان (ASSOCIATION TEST) کا بندوبست کیا جاسکے، تو قوافی کو ہیج بنا کر ان سے شاعر کے ذہن میں فوری طور سے وارو ہونے والے الفاظ کے سلسلہ و ملاز کے ساتھ ساتھ چل کر لاشعور کے نہیں خانہ میں جمانا جاسکتا ہے جس طرح لفظ "سرخ" تین آدمیوں میں جداگانہ سلسلہ خیال کا محرک بنتا ہے۔ اسی طرح قوافی سے بھی غزل گو کے ذہن کا معاملہ کھولا جاسکتا ہے۔

روایف گو قافیہ کے ساتھ محض دم چھٹا ہی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ بھی کسی حد تک نفسیاتی اہمیت کی حامل ثابت ہو سکتی ہے، سبھی جانتے ہیں کہ غزل کے تمام اشعار کا انظم کی مانند ایک موضوعی ہو کر ایک خیال کے تابع ہونا لازم نہیں، مسلسل غزلوں سے قطع نظر بعض اوقات عام غزلوں میں بھی جذبہ کی وحدت بظاہر تنوع میں یک رنگی پیدا کر دیتی ہے۔ لیکن ایسی غزلیں نسبتاً کم ہوتی ہیں، اس لیے روایف کی بھکار و ہنی لحاظ سے قاری کو انتشار مضامین یا پریشان خیالی کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ اگر غزل کو مختلف رنگوں کے صفحات کی کتاب سمجھا جائے تو روایف انہیں ایک جلد میں بانٹنے والا دھاگہ بن جاتی ہے، الغرض کثرت میں وحدت تنوع میں یک رنگی اور انتشار میں انظم اسی کے مرہون منت ہے۔ روایف بعض اوقات کامیاب اظہار میں رکاوٹ بھی بنتی ہے۔ لیکن اچھے شاعر غزل کی تکنیک کے سنانے بے بس کشمکش نہیں جنتے۔ اس لیے انہوں نے روایف کے بظاہر بے جان، بے مقصد اور بے جا بھکار والے الفاظ کو زائد نہ سمجھتے ہوئے انہیں بھی خیال کی وضاحت یا ترمیم

کے بچے مدد نہ پایا۔ دبستانِ کھٹو کے بیشتر شعراء کے ہاں مشکل رویوں کے خوب صورت استعمال کی تاثرات ملتے ہیں۔ لیکن ہمیں یہاں ردیف کے اچھے استعمال سے غرض نہیں بلکہ ردیف کی نفسیاتی اہمیت عیاں کرنی ہے۔ غالب کو بلاشبہ ترکیبی شخصیت کی مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کی تین مشہور ترکیبی غزلوں کے مطلقے درج ہیں:

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

حسن غمزے کی کشاکش سے چٹامیرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل جٹامیرے بعد

باز بچے اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

ان رویوں کی نفسیاتی اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ غالب سے پہلے بھی شعراء نے اپنی اپنی ذات کے لیے اشاریہ بنانے کی سعی کی۔ چنانچہ میر کے بقول:

آدے گی میری قبر سے آواز مرے بعد
ابھریں گے عشقِ دل سے ترے ماز مرے بعد

”مرے آگے“ کی ردیف نسبتاً زیادہ مقبول رہی ہے، دو شعراء ہیں:

اک طفلِ دبستان سے فلاطوں مرے آگے

کیا منہ ہے ارسطو جو کرے چوں مرے آگے (انشاء)

خامش ہیں اور سطو و قلاطوں مرے آگے
 دعویٰ نہیں کرتا کوئی موزوں مرے آگے
 (مصنفی)

بلحاظ مضمون غالب، انشاء اور مصنفی تینوں کی غزلیں مسلسل ہیں۔ (مصنفی نے
 دو غزل کہا ہے، یوں یہ اور اسی نوع کی دیگر روئیں نفسیاتی و پس کی حامل ثابت ہوتی ہیں۔
 کیونکہ روئیں کو ذات کا حوالہ بنا کر ان غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا نشانہ ہے کہ تخلیق سے شاعر
 جولا شعور کی تسکین پار ہا تھا وہ اسے محض ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور
 یوں وہ اس جذبہ کے آگے بے بس ہو کر رہ جاتا ہے۔

غزل کا یہ نفسیاتی مطالعہ مقطع کے بغیر اور ہوا رہ جائے گا۔ مقطع اس بنا پر خصوصی
 نفسیاتی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ تخلص اسے ایک لحاظ سے نونقی اور بنی بنا کرتا ہے غزل
 اگر اس کا اپنے شوق سے تعمیر کردہ مکان ہے تو تخلص اس پر نیم پیٹ لگانے والی بات
 بن جاتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ غزل اگرچہ دوسروں کے لیے گھسی جاتی ہے۔ لیکن مقطع
 بالعموم شاعر اپنے لیے لکھتا ہے۔ اسی لیے تو بیشتر مقطعی رنگی رنگ میں رنگے ملتے ہیں۔
 ان سے پہلی شخصیت اور احساس کمتری کے مارے شاعر کو نفسی تسکین یا پھر فراموشی کے
 الفاظ میں متبادل آسودگی حاصل ہوتی ہے، حتیٰ کہ جن شعراء کا عام رنگ رنگی نہ ہو
 ان کے بھی بعض مقطعی رنگیت کے چراغ سے فروزاں نظر آتے ہیں۔ مقطع میں تلی غزل
 کی قدیم ترین روایات میں سے ہے۔ اور تلی کی ذیل میں آنے والے تمام مضامین و راصل
 الفت ذات ہی کے مظہر ہوتے ہیں۔ حریفوں پر چڑھیں، زمانے کا گھر، فن کا زعم، زبان
 پر تازا اور ان سب پر مستزاد الفت ذات کے تحت خالص شخصی انداز اپنانا، غرضیکہ
 انداز ہائے تلی اور مقطعوں میں ان کے اظہار میں کافی سے زیادہ وسعت اور تنوع کی
 گنجائش ہے گو اس نوع کے اشعار مقطع ہی کے لیے مخصوص نہیں اور غزل کے دیگر اشعار

میں بھی ایسے مضامین ادا کیے جاسکتے ہیں، اور کیے جارہے ہیں لیکن تخلص سے انہر شخصیت کی چھاپ بھی لگ جاتی ہے:

تخلص کا انتخاب بذاتِ خود نفسی تسکین اور دلِ شغور کی تحریکات سے عاری نہیں، پیمائش پر والہین نے جو نام بھی لکھا اس میں شاعر کی پسند، مرضی یا انتخاب کو دخل نہ تھا لیکن شغور سے اپنے لیے ایک نئے نام یا تخلص کا انتخاب اس بنا پر کئی نفسی پیچیدگیوں کی عقدہ کشائی کر سکتا ہے کہ اس تخلص کو اس کی انفرادیت فنی عظمت اور شہرت کے لیے علامت بننا ہوتا ہے۔ غالب، یگانہ، خاقانی ایسے تخلص تو دواج طور سے ان شعراء کی شخصیت کی نفسی اساس کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن دیگر شعراء کا بھی اگر بلحاظِ تخلص لازمی امتحان ہو تو نفسیاتی لحاظ سے خاصی عقدہ کشائی ہو سکتی ہے۔

غزل کے اس نفسیاتی مطالعہ کا مطلب نہ تو غزل پر کیے گئے اعتراضات کا جواب دینا ہے اور نہ ہی اس کی عظمت و اہمیت کی وضاحت کرنا بلکہ اس قدیم اور مقبول صنفِ شعر کا نئے زاویے سے جائزہ بلکہ تحلیل مقصود ہے۔ مجھ سے قبل بھی بعض حضرات نے غزل اور اس سے مخصوص بعض روایات کا نفسیات کی روشنی میں جائزہ لینے کی کوشش کی۔ یہ سنی کہاں تک شکور ہے یا ناشکور، سر و دست اس سے غرض نہیں، لیکن اس سلسلے میں اتنا یقیناً عرض کروں گا کہ نفسیات نہایت وسیع اور پیچیدہ علم ہے، اس لیے وقتاً فوقتاً چند اصطلاحات کا استعمال ہی کافی نہیں۔ اصطلاحات کا معاملہ کتنا الجھا دینے والا ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کا اندازہ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی مشہور کتاب "ارو و غزل" سے لگایا جاسکتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"تمت الشعور کے تاریک پردے پر زندگی کے ارتقار کی کروڑوں برس کی یادیں نقش ہوتی ہیں۔ ہم اگر اپنی خواہشوں اور مانگوں کا تجزیہ کریں

تو اس سے ان کا رشتہ جڑا ہوا پائیں گے؟

اجتماعی لاشعور کا نظریہ زندگی کی نفسیات میں اساسی حیثیت رکھتا ہے ڈاکٹر صاحب تحت الشعور کی اصطلاح سے دراصل اجتماعی لاشعور والی بات کہہ رہے ہیں۔ یہی نہیں انہوں نے تحت الشعور کو ایک سے زائد موقع پر لاشعور کے مفہوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اقتباس کے آخر میں یوں رقمطراز ہیں :

”شاعر تحت شعور کی بھول بھلیوں میں قدم رکھتے ہوئے ذرا نہیں ہچکچاتا، دماغ وہاں پچھی ہوئی باتوں سے اپنا رشتہ جوڑنے کی کوشش کرتا ہے؟“

یہ دراصل لاشعور کے تخلیقی لاشعور بن جانے کا تذکرہ ہے گو تنقید محض اصطلاح کا کھیل نہیں۔ لیکن جب کسی مقبول کتاب میں ایسا ہو تو اس سے ادب کے قارئین اور طلباء دونوں الجھنوں کے شکار ہو سکتے ہیں۔

غزل کے اس نفسیاتی مطالعہ سے کسی حد تک یہ بھی عیاں ہو جاتا ہے کہ غزل میں SURVIVE کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ شاعر کسی مہم کا ہو، اس کے کچھ نہ کچھ نفسی تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ اور وہ اظہار کے لیے بے قرار رہتے ہیں۔ غزل نے سیاسی انحطاط، دروں مین اور ذہنی انتشار کے دور میں شعراء کو اظہار کے لیے ایک قوی سانچہ مہیا کیا تھا اور آج بھی دروں مین اور ذہنی انتشار کا راج ہے اجتماعی مقاصد کے فقدان کی بنا پر فرد اپنی ذات میں ریشم کے کیڑے کی طرح مقید ہو رہا ہے۔ دروں مین اور ذہنی انتشار نے ایک مہم کی نسل سے آزاد نظم کو مقبول کرایا، تو دوسری نسل نے اس میں لفظ کو یا تو بت بنا کر پوجا ورنہ خود کو محمود غزنوی سمجھتے ہوئے انہیں سومات جانا، اب توجہ دے

ترین شعراء کی بغاوت میں بھی تھکن اور اظہار کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے اور اب جب کہ تکرار و توار و نہ ان سے نئے پن کی سنسنی بھی چھین لی ہے تو ایسے میں غزل ہی کی طرف نگاہ جاتی ہے۔

غزل اور رومانی طرزِ احساس

رومانی تنقید پر اپنے مقالے آغاز میں میں نے یہ لکھا تھا، گواپ ناوروایت کی ادبی تحریک زنده ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں، لیکن رومانِ رومانی رومانیت، رومانی طرزِ احساس اور رومانی زاویہ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرت استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گریز نہیں کھوئے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں۔ اور میرے خیال میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلم بند کرنے کی بجائے ایسا مضمون لکھنا کہیں آسان ہے، جس کا عنوان یہ ہو: رومانی کون نہیں؟ اور رومانیت کیا نہیں؟ ادبِ اردو غزل میں رومانی طرزِ احساس کا مطالعہ کرتے وقت میں بھی اسی الجھن میں گرفتار ہوں کہ بات کہاں سے شروع کی جائے، اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ رومانی یا رومانیت سے وابستہ مفاہیم کی فہرست

خاصی طویل ہے، یہی نہیں بلکہ مختلف اوقات میں ان مفادیم میں بھی معافی کے لئے شیعہ نظر آتے ہیں۔

اردو تنقید کی یہ بہت بڑی غرائی ہے کہ بیشتر مقبول تنقیدی اصطلاحات اور ان کے ساتھ ساتھ مباحث اور مسائل و نظریات مغرب سے لیے گئے ہیں لیکن ان کا اطلاق اپنی ادبیات اور تخلیقات پر کرنا پڑتا ہے۔ اب یہ نقاد کی اپنی ہمدردی (اور بعض صورتوں میں چالاک) ہے کہ وہ ان سے کس طرح کام لیتا ہے۔ بعض اوقات بات بن جاتی ہے اور بعض اوقات نہیں، کبھی ان سے راہنمائی ملتی ہے تو کبھی گمراہی۔ کبھی ناقدان سے تخلیقات میں کئی جہات کا جہانِ نو دریافت کرتا ہے۔ تو کبھی غلط استعمال یا کئی نہیں کی بنا پر، ان سے غلط بحث کرتا ہے اور ان سب پر مستزاد وہ ناقدین ہیں۔ جو مغربی ناقدین کی تحریروں سے خوشنما اقتباسات اور نئی نئی اصطلاحات کو آرائش و مقالات میں یوں استعمال کرتے ہیں۔ جیسے پھوپھو کو ٹپکی والی کے ڈرائیونگ روم میں ڈیکوریشن پسند!

مغربی اصطلاحات کے عجیب و غریب استعمال کی نمایاں ترین مثالوں میں سے رومان اور اس سے بننے والی دیگر اصطلاحات اور افراط پیش کیے جاسکتے ہیں۔ یہ ایسے بیبل، مین، چمکے ہیں کہ بلدرم، نیاز فتح پوری، مہدی افادوسی، سجاد انصاری، اختر شیرانی وغیرہ سب پر چسپاں کیے جا چکے ہیں۔ حالانکہ خوش رنگ اسلوب یا عذرا سلی کا نام لینا رومانیت نہیں ہے۔

رومانی طرزِ احساس یا رومانیت کی تعریف کے سلسلہ میں بعض سوالات اسی نوعیت کے حامل ہیں۔ مثلاً کیا یہ معاصرین کے مقابلہ میں اظہارِ انفرادیت ہے یا زمانہ کے خلاف بغاوت؟ کیا یہ مسلمات کو توڑنے کا نام ہے یا نئے تجربات کا؟ اور پھر ان کے ساتھ ساتھ ایسے مسائل بھی ہیں کہ کون سا عہد رومانِ طرزِ احساس

کے فروغ کے لیے مزدور ہے اور یہ کہ اس کی نشوونما میں کون سے محرکات آبیاری کرتے ہیں؟ الغرض سوالات اور مباحث بڑھتی لہروں کے پھیلتے وائروں کی مانند ہیں۔ ان مباحث سے جنم لینے والی تمام بحثوں سے ایک نکتہ تو یقیناً روشن ہوتا ہے کہ رومانی طرزِ احساس کو محض رومانیت کی اس تحریک تک مخصوص قرار نہیں دیا جاسکتا، جس نے ورڈز ورثہ اور کولریج کی تحریروں کی صورت میں جنم لیا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک کی صورت میں رومانی طرزِ احساس گویا مدب شیشہ میں سے ایک نقطہ پر مرکوز ہو گیا۔ لیکن کیا اس تحریک سے قبل یا بعد میں ادب میں رومانی طرزِ احساس ملتا ہے؟ بشیرنا قدیرن اس کا جواب اثبات میں دیتے ہیں۔ سیدھی سی بات ہے اگر احساس عالمگیر ہے تو مخصوص انداز میں اس کی رنگ آمیزی بھی عالمگیری ہو سکتی ہے۔ شاید اسی لیے ہر برٹ ریڈ نے قطعی الفاظ میں یہ دعویٰ کیا۔

”رومانیت عالمگیر وقوع تھا ادب بھی ہے“ لہ

رومانی طرزِ احساس کی تشریح و توضیح میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور وہ سب کا سب غلط بھی نہیں۔ لیکن ایک بات ہے کہ ان تمام تعریفات کا مطلب ذہن میں الجھنیں ضرور پیدا کرتا ہے۔ اس لیے ناقدین کے حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے رومانی طرزِ احساس کو اقبال کے الفاظ میں ”آزادی دہرا آشوبی“ سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ اسی آزادی دہرا آشوبی جو کاوشِ انجام سے بے نیاز ہوا ہو سکتا ہے بعض اصحاب کو یہ تعریف محدود یا یکطرفہ محسوس ہو لیکن میں سمجھتا ہوں ”آزادی“ دہرا آشوبی ادکاوشِ انجام سے بے نیازی، رومانی طرزِ احساس کی تشکیل میں اساسی

حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ تخلیقات میں مخصوص انداز سے جلوہ گر بھی ہوتے ہیں۔ اس انداز سے دیکھیں تو رومانی طرز احساس کو بلاشبہ جذبات، احساسات اور ہیجانات اتنا قدیم قرار دیا جاسکتا ہے کہ جب تک احساس ازمان میں خوابیدہ رہتا ہے، وہ الفاظ کے پیکر سے نا آشنا ہوتا ہے۔ اسے انہار و ابلاغ کے قابل بننے کے لیے بعض اوقات طویل مدت تک تمدنی تغیرات اور تہذیبی انقلابات کی موج بلاخیزے گزنا پڑتا ہے۔ تب کہیں جا کر وہ مبہم اور غیر واضح احساس ایک ایسی قطبی صورت اختیار کرتا ہے کہ اسے کسی مکتبہ فکر کا عنوان قرار دیا جاسکے۔ رومانی طرز احساس کی قدامت میں یورپین ادبیات کے ناقد ہوئے تک پہنچے ہیں۔ چنانچہ ایف۔ ایل لوکس نے اپنی معروف تالیف "THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEALS" (ص ۵۵) میں دوسری کو پہلا رومانی شاعر قرار دیا ہے۔

ان تمام مباحث کے تناظر میں اردو غزل میں رومانی طرز احساس کا جائزہ لینے سے پیشتر یہ امر واضح کرنا لازم ہے کہ ۱۸۵۷ء تک کی شاعری غزل کے مترادف تھی۔ ہر چند کہ شعرا نے تمام اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن اس تمدن میں غزل کی جو مرکزی حیثیت رہی ہے وہ اتنی نمایاں ہے کہ اس پر بطور خاص زور دینے کی ضرورت نہیں، اس لیے غزل میں رومانی طرز احساس کا مطالعہ کسی حد تک اردو شاعری کا مطالعہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ غزل میں انہار و ابلاغ کے اپنے مخصوص تقاضے ہیں۔ دوسروں میں خیال بندی اور ہر شعر کی دوسرے سے لاطعلق ایسی خصوصیات ہیں جو اسے دیگر اصناف سے ممتاز کرتی ہیں۔ اگر رومانی طرز احساس آزادی و ہر آشوبی سے عبارت ہے تو بلاشبہ غزل ایک ایسی صنف ہے جو اپنی تکنیک کی پیدا کردہ تنگ دامانی، موضوعات کی محدود فہرست اور عشق و عاشقی کے مستلزمات کی بنا پر رومانی طرز احساس کی حامل تو کہا ہوتی اس

کی ماہ میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہے۔ غزل کی کئی سو سالہ تاریخ دیکھی جیسے ہزاروں شعراء کا مطالعہ کر لیجئے، چندا تشنائی مثالوں سے قطع نظر سبھی آزاد خی فکر کے جوہر سے ہی دماں نظر آئیں گے۔ اس کی مقبولیت کا راز بھی شاید اسی میں مضمر ہو کہ کم اور معدود تخلیقی استعداد کے حامل شعراء کے لیے ہندو کے موضوعات کے سانچوں میں شعر سازی بہت آسان رہی ہے۔ جب کہ غالب ایسا شاعر اظہار کی تمام تر قوتوں کے باوجود احتجاج کرتا رہتا ہے:

بقتدر شوق نہیں ظرف تنگنائے دل
کچھ اور چاہیے وسعت سرے بیاں کے لیے

غزل ایک نرم رومنڈی کی مانند ہے، ایسی ندی جس میں جذبات کا غروش کو ملتا کا رنگ بے ملتا ہے تو احساسات کا سلسلہ تر آبِ لہر کی صورت اختیار کرتا ہے غزل ایسے دریا کا منظر پیش کرتی ہے جس کے بہاؤ اور ٹھراؤ میں تیز ممکن نہ ہو لیکن اور یہ لیکن بہت بڑی ہے۔ اس میں کبھی کبھی ایسی لہر بھی ابھرتی ہے جو اس کی نرم روی سے ہم آہنگی کے باوجود طوفان بہ دماں ہوتی ہے۔ ارد و غزل میں ولی ایسی پہلی لہر بنتا ہے اور اس کے بعد میر، مومن، غالب، حالی اور آقبال وغیرہ مزید لہریں ہیں۔

موضوعات کے نقطہ نظر سے جائزہ لینے پر قدیم غزل کا شاعر اور دکن میں پسنے والا مسلم فن کار ایک خاص کش مکش میں جتلا نظر آتا ہے۔ بت پرست ہندوستان میں گیت، دوہوں، بھجنوں اور ڈھاموں کی صورت میں جواب ملتا تھا وہ راہکارشن کی محبت کی صورت میں جنس آمیز تھا۔ ہندو مذہب زہیتی تھا، اس لیے یہ آسمانی مذہب اسلام کے پیروکاروں کے مزاج سے مطابقت نہ رکھتا تھا۔ اس صنفِ کدہ کے تخلیقی اہال اور اس سے وابستہ جذباتی، بیجانی کیفیات اور ان کی منظر زبان کو منترہ رکھنے کے لیے غزل اور عشق و محبت میں ایرانی تہذیب و تمدن کو ماہنامہ ستارہ قرار

قرار دیا گیا کہ غزل اس عبوری دھڑکی کو اپنی کشمکش کی زیرِ سطحِ عکاسی کرتی ہے۔ وہ جذباتی سطح پر اس دھڑکی سے باطن جوڑنے کے لیے سعی کننا ہی ہے۔ اور وہ اپنی سطح پر اس گریزاں بھی! یہ کیفیت واضح اور غیر واضح طور پر جاری رہی۔ حتیٰ کہ دلی نے آکر غزل کو نیا انداز بخشا۔

غزل میں روحانی طرزا حساس کا اظہار موضوعات کے ساتھ ساتھ اسلوب کی صورت میں بھی ہوتا ہے۔ اس کی طرح دلی نے نوالی تھی۔ اس نے ایک طرف غزل کو عشق کے دکھنی انداز یعنی رادھا کی پیروی میں صورت کی جانب سے اظہارِ عشق سے آگیا تو دوسری جانب زبان سے مقامی اشعار ختم کیے کہ اسے فارسی آمیز کیا، اس کے بعد آنے والے شعراء، میر، مومن، غالب وغیرہ کی صورت میں بھی یہی انداز ملتا ہے۔ یہ درست ہے کہ انہوں نے غزل میں باغیانہ انداز پر مضامین نو کے انبار نہ لگائے لیکن اس کے باوجود ان کے منتخب اشعار اسی نفسی کیفیت کے غماز ہیں۔ جو شاعریں وہ بے اطمینانی اور بے چینی پیدا کرتی ہے کہ وہ اپنے معاصرون سے ہٹ کر سوچتا اور لکھتا ہے۔ میر کی کم دماغی، کسی حد تک شیلے کی اعصابیت سے مشابہ قرار دی جاسکتی ہے۔ شیلے نے یہ کہا تھا:

"FOUR SWEETEST SONGS ARE THOSE, THAT TELL US
OF SADEST THOUGHTS"

اداسی انداز پر میر بھی یوں گویا ہوتا ہے:
ہم کو شاعر کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم جمع کیے کتنے تو دیوان کیا

اسی طرح مومن کی جنس پسندی اداس کی غزلوں کا "SENSOUS" انداز
بعض اوقات بائرن کی یاد دلاتا ہے۔ حتیٰ کہ بائرن کی مانند اس نے بھی جنگ آزمائی

کی تلقین کی۔ طبائع یا موضوعات کی یہ مشابہت بالکل سلی ہے۔ اور اسے غیر ضروری اہمیت دینے کی بھی ضرورت نہیں، نہ مجھے ہند کے ان غزل گو شعراء کو انگلستان کے رومانی شعراء کا ہم پلہ ثابت کرنا ہے۔ صرف اس امر کی طرف اشارہ مقصود تھا کہ رومانی طرز احساس کی حامل طبائع یا انداز سخن کسی ملک، تہذیب یا ادب سے مخصوص نہیں ہے۔

ان تمام شعراء میں سے غالب سب سے زیادہ پیچیدہ تخلیقی شخصیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلسفہ سے شغف اور انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ اسے بچا گیا۔ ورنہ اس کی غم پسندی مریضانہ یا س پرستی کو جنم دینے کا باعث بنتی۔ غالب کا رومانی طرز احساس اس شدید انفرادیت کی صورت میں رونما ہوتا ہے، جس نے اگر انہماک میں جدت پیدا کی تو ترکیب تراشی میں حسن ادا! غالب کا اپنی اناپریہی عشق کا ایک مخصوص تصور اور محبوب سے تعلقات میں برابر کی بلکہ بعض اوقات توازن و مساوت کا دعویٰ اور ان کے ساتھ ساتھ اس کا مخصوص تصور زیست جس میں غم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یہ سب اس کے رومانی طرز احساس کے مظہر ہیں۔

غالب کے ہمدرد غزل کا جائزہ لینے پر واضح ہوتا ہے کہ بلحاظ مضامین اس میں معانی کی سطیہں ملتی ہیں۔ ایک سطح تقلیدی اشعار اور بگڑا رو توارد سے عبارت ہے۔ شعراء کی اکثریت اس سطح سے ماورا پرواز کی سکت نہیں رکھتی۔ اس سطح پر زبان میں بھی یکسانیت ملتی ہے۔ اور انہماک میں تنوع اور نئے پن کی باس کے علاوہ باقی سب کچھ مل سکتا ہے۔ دوسری سطح وہ ہے جس پر گنتی کے چند شعراء نظر آتے ہیں۔ یہ وہ جو کامیابی سے زقند بھر کے دوسری سطح تک پہنچ سکے۔ ولی، میر، مومن اور غالب نمایاں ترین مثالیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ یہ شعراء کیسے ایک سطح سے دوسری اور زیادہ بلند سطح پر پہنچ پائے۔ میری فہم میں اس کا جواب

ان کے رومانی طرز احساس میں مضمر ہے۔ رومانی طرز احساس نے ان کی تخلیقی شخصیت میں جو پیدائی پیدا کی، اس سے ان کا تخیل یوں متاثر ہوا کہ تخلیقی عمل انہیں بلند سے بلند تر مقامات پر لے گیا، شخصیت کے تخلیقی اظہار میں پہلی سطح سے بلند سطح پر زقند بھرنے کے لیے جس نفسی توانائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ رومانی طرز احساس کی مرہونِ منت ہے۔

ہر برٹ ریڈ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے :

”انسانی ثقافت کی تمام تاریخ سے یہ نکتہ عیاں ہوتا ہے کہ جمالیاتی انداز اور ابلاغ کی دو امکانی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو وہ ہے جیسے کٹیس نے ”صناعی سے جنم لینے والے حسنِ کاذب“ سے تعبیر کیا، اس صورت میں ادراک و احساسات کے منتخب عناصر کے تار و پود ہی کو اظہار کے مترادف جانا جاتا ہے۔ اس کے برعکس دوسرے عنصر کو کٹیس نے احساس کی صدائے حق“ قرار دیا، اس سے مراد ہے ادراک و احساسات کی علامتی ترتیب کا بلا واسطہ اظہار، فن کے ان دونوں طریقوں سے کسی طرح بھی بھڑکتے ہوئے نہیں ہے۔ کیونکہ مؤخر الذکر حواسی ادراک کی تشہیم ہے۔ ہم پہلے کو فن کا وہ کلاسیکی تصور قرار دے سکتے ہیں۔ جس میں فنِ صناعیت اور کھیل کے درجہ تک پہنچ جاتا ہے، جبکہ دوسرا رومانی تصور فن ہے جس کی اساس تجربہ کی نوعیت سے وابستہ شدت احساس کے ابلاغ پر استوار ہے اور جس کے نتیجے میں فن کار کا خلوص ایک کثرت کی صورت اختیار کر لیتا ہے“ لے

اس میار پر وہی اور کھنوسکول کے شعراء کی غزلیں پر کھیں تو کلاسیکی اور رومانی اصطلاحات استعمال کیے بغیر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہی کے شعراء جس کی نمائندہ مثال میر تقی میر ہے، کی غزل احساس کی صدائے حق ہے، جب کہ کھنوسی شعراء نمائندہ مثال، ناسخ اور نصیر کی لفظی جنتا شک جذبات و احساسات کی آپجے سے خالی ہونے کے باعث محض صناعتی سے جنم لینے والا حسن کا ڈب ہے اس میار کے مطابق مخصوص رجحانات کے ادبی ادوار اور تحریکوں کے ساتھ ساتھ انفرادی شعراء کا بھی یکساں طور سے مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ایک ہی عہد میں سانس لینے والے شعراء جیسے میر اور سوا، انشاء، مصطفیٰ، غالب اور ذوق وغیرہ کے تقابلی مطالعہ سے ہا آسانی احساس کی سچی آواز اور جھوٹی آواز میں تیز کرتے ہوئے ان کی شاعری کے انفرادی رجحانات کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد سے غزل میں تغیرات کی آمد آمد نظر آتی ہے جس کی مثال حالی کی غزل میں ملتی ہے، ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک میں غزل کو شعوری طور پر بغاوت سے روشناس کرایا گیا، جس کی مثال فیض کی غزل ہے۔ ادھر اقبال ان سب سے الگ تھلگ غزل کو نیا روپ دینے کے لیے سعی کن نظر آتا ہے۔ ان تینوں میں ایک خصوصیت مشترک ہے کہ ان کے ہاں رومانی طرز احساس نے آزادی و دہرا خوبی کے لیے مقصد پسندی کا روپ و حمارا۔ ویسے اپنے مخصوص حالات اور سیاسی مقاصد کی بنا پر ان تینوں کے مقاصد جدا گانہ ہیں۔

ان دونوں کے مقابلہ میں حالی نے اسلوب کی طرف خصوصی توجہ نہ دی شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ خود غزل میں میکا لگی اظہار اور تکنیکی پابندیوں کے خلاف تھے، حالی نے صرف موضوعات تک محدود کو محدود رکھا، اس کے برعکس فیض نے اپنے تمام نثرین، جدید انداز اور بغاوت کے باوجود اپنی غزل میں کلاسیکی پیرایہ

اظہار اپنا یا اور یہی حال اقبال کا ہے جس نے غزل میں کلاسیکی روایات کو یوں برتا کر اسے کلاسیک بنا دیا۔

معاصرین پر نگاہ ڈالیں تو کسی کے ہاں بھی وہ بات نظر نہیں آتی ہے، جیسے رومانی طرز احساس سے تعبیر کیا جاسکے..... شاید اس لیے کہ رومانی طرز احساس ہر عام تمام کے لیے نہیں، اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ غزل گو شعراء کی اکثریت نشیب میں نظر آتی ہے جب کہ گنتی کے چند ہی بلند سیلے پہنچ پائے ہیں۔

آج فضا میں وہ تناؤ اور عصر میں وہ گھٹن موجود ہے۔ جو کسی طوفان کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ ادب میں گھٹن کے خاتمہ کے لیے رومانی طرز احساس کی ضرورت ہوتی ہے کہ اس سے شاعر میں معلوم سے نامعلوم کی طرف جست لگانے کی جرات پیدا ہوتی ہم نگاہیں اٹھائے آسمان کو تک رہے ہیں۔ مگر باہر سے کچھ نہ ملے گا۔ اس کے لیے تو ہمیں خود اپنے اندر جھانکنا ہوگا۔

شاعری میں زنانہ پن کی مثال : ریختی !

سب سے پہلے اس معاشرہ ، ماحول اور تمدن کا تجزیہ کرنا ہوگا ، جس نے دبستان لکھنؤ کے لیے متبذل ، سوتیانہ اور فحش اشعار کو ٹریڈ مارک قرار دینے کے ساتھ ساتھ ریختی کو بھی جنم دیا ۔

دلی کی تباہی کا لکھنؤ کے عروج سے بہت گہرا تعلق ہے ۔ وہ مشیہ سلطنت جس کا عروج پریوں کا افسانہ معلوم ہوتا تھا ۔ اب نقطہ عروج کے بعد انحطاط کی شکار تھی ۔ انگریز تاجروں کی سازشوں ، اندرونی ریشہ دوانیوں اور حملہ آوروں کی لوٹ کھسوٹ نے اس بیابان پر عالم نزع طاری کر رکھا تھا ۔ متوسط طبقہ پرانے نام تھا ۔ رہے عوام تو وہ سدا بد حال ہی ہوتے ہیں ۔ اس لیے تاریخی دھاروں میں تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ بالائی طبقہ پر پڑ رہا تھا ۔ ملکی خزانہ کی تباہی کی پیدا کردہ اقتصاد سی بد حالی اور معاشی پستی نے اس دور کے شریفوں ، نجیبوں اور

اور میروں کے لیے وضع داری، قدیم روایات کی پابندی اور سماجی اقتدار کے تحفظ کو اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور بنا دیا تھا۔ درو کے کلام میں بلکہ اس دور کے بیشتر شعراء کے کلام میں تصوف کے پھنپنے کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ مادی حالات سے پریشان انسان اس روحانی فوار میں اپنے لیے انیون پاتا تھا۔

اس دور میں تحسیر کردہ شہر آشوب اور بھویات وغیرہ کے آئینہ میں ہمیں عوام و خواص کی پریشانی، کاروباری جمود، کساد بازاری، دربار داری کے کھوکھلے پن اور بامیروں کے ڈھول کا پول سب کچھ واضح طور سے نظر آ جاتا ہے۔ علاوہ انہیں میر و مصطفیٰ کی بعض مشکوئیوں کا بھی اس ضمن میں نام لیا جاسکتا ہے۔ ان حالات میں شاعروں، ہنرمندوں اور فن کاروں نے اگر وہی چھوڑ روہیل کھنڈ، فرخ آباد، مرشد آباد اور دکن کا رخ کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے۔ اکثریت نے کھنڈ کو اپنی آخری منزل بنایا جہاں لوہاؤں نے عیش و عشرت سے کھنڈ کو عروس اہلاد بنا رکھا تھا۔ درو با عمل صوفی تھے۔ اور فقر کی بنا پر انہوں نے وہی نہ چھوڑی، ورنہ تقریباً بھی قابل و کر شعراء نے کھنڈ میں اگر مغل سخن آباد کی۔

جس طرح مرہٹوں نے موت سے پہلے سنبھالا لیتا ہے اور چراغ کی ٹو بجھنے سے پیشتر ایک مرتبہ بجھتی ہے۔ اسی طرح تمام ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب اور مشرقی تمدن بھی اپنی موت سے پہلے کھنڈ کی صورت میں سنبھالنے کی کڑی کڑی میں ڈوب جانے سے پیشتر وہ شمع تہذیب آخری بھڑک دکھا رہی تھی، اس عہد کی زندہ تصویریں اور جزئیات سمیت مکمل ترین مرتقے عبدالحلیم شرر نے کمال چابکدستی سے کھینچے ہیں۔ ان کے بقول: "اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں ہر جگہ شہر کی آبادی کا زیادہ حصہ امراء و عسکرانہ اور اجباب کی نفی و شگہری پر بسر کر رہا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت جفاکشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا

ماوہ علی العموم اہل کمسنویں فنا ہو گیا اور جو مشاغل انہوں نے اختیار کیے وہ ان کی ترقی کو قومی شاہراہ سے دور کرتے گئے ان کے مشغلے ہوسو لعب کے سوا کچھ نہ تھے۔ بے فکری اور فکرمعاش کے بکدوش ہونے نے انہیں کبوتر بازی، شیر بازی، چوسر، گنجے اور شرطی کا شائق بنا دیا ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور اندیشہ فردا کے لفظ سے ساری آبادی نا آشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا۔ جوان مزرعہ کاموں میں سے کسی ایک کا دلدادہ نہ ہوا اور اس کے شوق نے اور بہتوں کو بھی اس کام میں نہ لگایا ہو۔

کمسنوں کی رونق اور عیاشی کا اندازہ ایک اور ذریعہ سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ ہر طرف ناچ رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک تقاریر کا ذکر کسی نظر بند نہ ہوتا تھا۔ سرکوں پر گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، چمڑوں، شکاری کتوں، بیلوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جاری رہتا، جس کی وجہ سے راستہ چلنا دشوار تھا۔ لباس فاخرہ زیب تن کیے دھندلے ران و ہلی کے شریف زادے، اہل خانہ یونانی ہاکمال مردانے اور زنانے طائفے، اطراف ملک کے قزاق بھانڈے اور ملائیں ملازم مکار تھیں۔ ادنیٰ داعی سب کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے بھری تھیں۔ افلاس و احتیاج کا کوئی یہاں تصور بھی نہیں کر سکتا۔ نواب، وزیر شہر کی ترقی اور خوشحالی پر کمر بستہ تھے جسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا کہ فیض آباد شوکت و قسمت میں بہت جلد دلی کا ہم پایہ ہو جائے گا۔ شجاع الدولہ علیقا متجین عورتوں اور قص و سرود کی طرف مائل تھا، جس کی وجہ سے باناری عورتوں اور ناچنے والے طائفوں کی شہر میں اس قدر کثرت ہو گئی کہ کوئی لگی کوچہ ان سے خالی نہ تھا اور مالی اعتبار سے وہ اس قدر خوشحال تھیں کہ اکثر ان میں سے ڈیرہ دار تھیں، جن کے ساتھ دو دو تین

تین نیچے رہا کرتے نادب ذریعہ سفر میں ہوتے تو نوابی میمنوں کے ساتھ ساتھ ان کے نیچے بھی شاہانہ شکوہ سے چمکڑوں پر لہلہ کر رہا ہوتے اور ان کے گرد دس دس لکھنؤ کا پہرہ ہوتا۔ حکمران کی اس وضع کو دیکھ کر تمام امرا نوابوں نے بھی بلا خوف و ہراس اس ہی وضع اختیار کر لی، اور سفر و حضر میں سب کے ساتھ درباریاں رہنے لگیں۔ ۱۷

شرر زندگی بازی کے ضمن میں رقم طراز ہیں،
 ”عیاشی اور تماشا بینی سے دنیا کا کوئی شہر خالی نہیں.... لیکن کھنوں
 شہار الدولہ کے زمانے میں رنڈیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو وہ
 بروز اسے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہو گیا کہ اپنا شوق ادا کرنے
 یا اپنی شان دکھانے کے لیے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے ضرور تعلق رکھتے....
 ان بے اعتدالیوں کا ایک اولیٰ کرشمہ یہ تھا کہ کھنوں میں مشہور تھا کہ جب تک انسان
 کو رنڈی کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی،
 سارے ہندوستان میں اویسی طرح کھنوں، بازاری عورتوں کو یہ تہ حاصل
 ہو گیا کہ مہذب و شائستہ امرا کی محفلوں میں ان کے پہلو پہ پہلو بیٹھتیں اور یہاں
 اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض رنڈیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی
 ہی نشست و برخاست کی صحبتیں قائم کر دیں، جن میں جاتے بہت سے مہذب لوگوں
 کو بھی شرم نہیں آتی۔“ ۱۸

۱۷. "MEMOIRS OF DELHI AND FAIZABAD"

Vol. III p. 9-10.

۱۸. گزشتہ کھنوں: ص ۲۲۹، ۲۱۰، ۲۲۰۔

یہ طویل اقتباسات اس لکھنوی سماجی تصویر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس مرکزی نقطہ کا بھی سراغ دیتے ہیں۔ جس کے گرد ان مردوں کی بیرون خانہ زندگی گردش کناس تھی۔ اور بلاشبک و شبہ وہ مرکز طوائف کی ذات ہی تھی۔ اس سے ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سے محرکات تھے جو اس وسیع پیمانہ پر طوائف بازی پر منتج ہوئے کیا یہ محض ایک مخصوص معاشرہ کی عیاشی کا تعاضا تھا یا اس کی تہیں کچھ اور بھی تھا ؟

دراصل سخت پردہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی بنا پر اس عہد کی شریف نادیاں بیگمات اور اشراف خواتین کی اکثریت میں وہ کچھ نہ تھا جو ایک مرد کو گھر کا پابند بنا کر رکھ سکتا ہے۔ بقول شرر لکھنوی شریف عورتیں ہنرمند نہیں اور گھر عمر ہستی کے کام میں پھوٹ رہی ہیں۔ صدر حج کی مصروف ہیں، چٹوری ہیں" لہ اور مرزا سوائے امر او جان ادا" میں ایک لکھنوی گھرانے کی جو جھکیاں دکھائی ہیں۔ ان سے گھر گھر نہیں بلکہ ایک گندہ جہنم" معلوم ہوتا ہے۔ مرد اور خصوصاً انحطاطی معاشرہ کا مرد زندگی میں اعلیٰ نصب العین اور تعمیری مقاصد کے فقدان کی بنا پر اپنی تمام صلاحیتوں کو بالعموم جسم سے وابستہ کر کے خوب سے بے خوب تر کہاں ؟ ہی کو جب شعارِ زیست بنائے تو پھر وہ گھر کی جاہل بیوی سے آسودگی نہیں پاسکتا، ایسے میں وہ صرف نسل کشی کا ایک شرعی خوردیہ بن کر رہ جاتی ہے، یہ درست ہے کہ عورتیں مردوں ہی کی بنا پر اس حال کو پہنچی ہوں گی۔ لیکن وجوہات سے قطع نظر یہ حقیقت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ جب گھر کی مرغی دل بن جائے تو پھر بارہ مصالحوں کی چاٹ کے لیے مرد باہر بھاگنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس وقت پر عہد عشیق کے یونانی معاشرے سے قدیم کھنوسی معاشرہ کا موازنہ بہت دلچسپ ثابت ہوگا۔ دونوں میں گھر کی عورتیں مردوں کی ذہنی یا جسمانی ضروریات کے لیے ناکافی تسکین مہیا کرتی تھیں۔ دونوں معاشرے میں مردوں نے گھر سے باہر کی زندگی ہی کو اصل زندگی سمجھا تھا اور دونوں کی عورتوں نے مردوں کے سلوک سے دل برداشتہ ہو کر ہم جنسیت کو شعار بنا لیا۔ وہاں سیفولطہ اور اس کی شاعری نے نامہ پید کیا اور یہاں بھی ریختی سے نسائی ہم جنس پرستانہ تعلقات پر روشنی پڑتی ہے :

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری اتا
کالی اور تھی چڑھی نیچے تھی گوری اتا
تو اور بھی کر پیار لگے میرے پیٹ جا
ٹھننے مجھے سب دیتے ہیں اب لوگ زناچی لٹے
رنگیں

لیکن ان مشابہتوں کے بعد اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ یونانی معاشرہ جمہوریت سے توانائی حاصل کر رہا تھا۔ جب کہ کھنوسی صدیوں کی ملکیت اب مریضانہ جاگیر واریت کی صورت میں دم توڑ رہی تھی۔ کھنوسی مردوں نے یویوں سے بھاگ کر طوائف کے ہاں پناہ لی۔ جب کہ یونانی مردوں نے جمالیاتی بلکہ روحانی

لٹ۔ سیفو LESBOS شہر کی رہنے والی تھی۔ اس نے ٹاؤن کے عشق

میں محو کشتی کر لی تھی۔ انگریزی میں ہم جنس پرست عورتوں کیلئے "LESBIAN" کا لفظ اس سے مشتق ہے۔

لٹ۔ زناچی : ہمدام اور ہمزاد عورت۔

تسکین کے لیے مردانہ دوستی کی صورت میں دوستی کا ایک مثالی تصور پیش کرنے کی کوشش کی۔ افلاطون نے اپنے مکالمات میں سقراط کی زبان سے ایسی دوستی کی بہت تعریف کرائی ہے، جو شہرہ آفاق مساوات میں کھنوسی مرو کی مختلف النوع بازیوں کا ذکر آچکا ہے۔ یونانی معاشرہ بھی کھیلوں کا شائق تھا، بلکہ ایڈلٹھ جھلسن کے بقول تو دنیا میں یونانیوں نے سب سے پہلے کھیلنا شروع کیا۔ اور یہ کھیل بہت وسیع پیمانہ پر کھیلے جاتے تھے۔ تمام یونان ہی میں طرح طرح کے کھیل تھے اور ہر طرح کی ورزشوں اور کھیلوں کے مقابلے منعقد کرائے جاتے۔ گھوڑوں، کشتیوں اور مشعلوں کی دوڑوں کے علاوہ رقص اور موسیقی کے مقابلے بھی تھے۔ بعض کھیل بہت خطرناک تھے، جیسے تیز رفتار رتھوں سے چھلانگیں لگانا، اولمپک کے مقابلوں کی صورت میں انہوں نے دنیا کو پہلی مرتبہ کھیلوں کی عظمت کا احساس کرایا۔ اور ان اکھاڑوں اور شکاروں اور کھیل کے میدانوں نے دیوتا صفت اور پنڈار کے الفاظ میں پر شکوہ اعضاء رکھنے والے جوانوں کو تک بھر میں اپنا کالہ ہم پلہ بنا دیا۔ اس معاشرہ میں بہت خامیاں ہوں گی۔ لیکن علم و دانش، فن و حرقت اور فلسفہ سے گہری دلچسپی نے ان کی شدت کو اتنا کمسوں ہونے دیا، اس کے برعکس کھنوسی فلسفہ تو گیارہویں صدی کا کوئی فلسفہ حیات بھی نہ تھا۔ بلکہ نوابوں کی شہسپت کی بنا پر تصوف کی صورت میں زندگی کی بے شہابی آخرت کے دھیان اور روحانی ترقی کے ذریعے خدا سے ہم آہنگ ہونے کا جو اخلاقی اور عظیم غرض تصور ملتا تھا، وہ بھی جب ختم ہوا تو مثبت سوچ کے لیے سرے سے کوئی معیار ہی نہ رہا۔ مسلمانوں میں سوفسطوں کا ایک فلسفہ اور اخلاقی نظاموں کا ایک نظام اسلام کی صورت میں ملتا ہے۔ لیکن اس وقت محض عباس، سوزن خوانی اور تعزیر داری سے

ہی کام چلایا جاتا تھا۔ میں ان کے مسلک پر اعتراض نہیں کر رہا بلکہ صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان کے پاس اور تو اور اسلام کا عطا کردہ اخلاقی نظام ٹکڑے ہی نہ رہا تھا۔

کھنوی معاشرہ میں جس بائپس اور تصنع نے جنم لیا وہ اب ایک حزب افسل کی صورت اختیار کر چکا ہے۔ اگر ڈرفنگا ہی سے جائزہ لیا جائے تو یہ دونوں "صفات" طوائف کے کوٹھے کے علاوہ پھلا اور کہاں سے حاصل کی جاسکتی تھیں۔ تصنع کا تجزیہ اتنا مشکل نہیں کہ جب طوائف کچھ کی علامت اور اس کا کوٹھا مرکز تہذیب قرار دے دیا جائے تو اس سے تصنع آمیز اخلاق و آداب، مصنوعی محبت اور زندگی کے پارے میں ایک سٹی مگر و الفریب اندازِ نظر کے علاوہ اور کچھ حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ بائپس دیکھ کر زیادہ بہتر تو بائپس ہے، کامطالعہ زیادہ نفسیاتی پیسیدگیوں کا حامل ہے۔ گھر کی عورت سے شوہر کے تعلقات محض جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ مستقل ساتھ سے ان دونوں کی شخصیتوں کے نفسیاتی عوامل ابھر کر خوبیوں اور غامیوں کو جب ابھار کرتے ہیں تو اس سے جنم لینے والے عمل و رد عمل کی بنا پر ان کی شخصیات سے اخلاق اثر کر ایک دوسرے کی تفہیم کو آسان ہی نہیں بنا دیتا بلکہ ایک دوسرے پر مثبت طریقہ سے اثر انداز بھی ہوتا ہے لیکن طوائف کے ساتھ تعلقات خالص جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ ان تعلقات کی قیمت پیو کی برعکس خانہ داری و مرد داریوں کی صورت میں ادا بھی نہیں کی جاتی۔ اس لیے طوائف سے دیر پا تعلقات کی صورت میں مرد دیگر کردار سی (اور بسا اوقات سو منہ) خصائص کو دبا کر محض جنسی کارکردگی کے بل بوتے پر ہی میدان مارنے کی کوشش کرتا ہے لیکن کب تک ...؟ اس جنسی مسابقت میں مرد کا نقصان دو گونہ ہوتا ہے، ایک تو اس نے کرداری صلاحیتوں کا ضیاع کیا اور دوسرے ان سب کی قیمت دے کر اس نے جنس کو ابھارا تھا لیکن وہ بھی بعد میں دغا دے جاتی ہے۔ نتیجہ میں ایک خاص طرح کی نفسی نامردی جنم لے

کربد میں نفسیاتی دلہپی کے حامل مختلف النوع رد عمل پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک عام مثال ہے اور میرے خیال میں کم و بیش ان ہی عوامل نے پورے معاشرے کو اس نفسیاتی بیماری میں مبتلا کیا ہوگا۔

لکھنوی معاشرے میں پہلے تو مردانگی کے ٹکے بچتے ہیں، اور خوب طوائف بازی ہوتی ہے یہی وہ وقت ہے جب ہمیں اچھے اچھے شعراء کے ہاں بھی ابتذال اور فحاشی مل جاتی ہے لیکن کب تک ... ؟ اور جب جنسی اضمحلال طاری ہوکر کس برتے پر تہ پانی ... ؟ ایسی حالت کو پہنچا دیتا ہے تو طوائف جنسی آلے سے بڑھ کر دیوان خانہ کی زینت کے لیے چاندنی لگاؤ نکلیں، خاصان اور اگال دان کی طرح لازم قرار پاتی ہے۔ یوں گاہک اور دکاندار کے درمیان جو فرق تھا وہ ختم کر دیا گیا۔ اور سماجی لحاظ سے وہ دونوں ایک ہی سطح پر آگئے اب جو طوائف ہمدرد و مجلس بنی، تو مستقل قرب نے پھر وہی نفسیاتی عمل دہرایا جس کامیاب بیوی کے تعلقات کے ضمن میں تذکرہ کیا جا چکا ہے، یعنی دونوں کی خوبیوں اور خامیوں کے عمل اور رد عمل کی صورت میں پہلے تو طوائف نے تہذیب، شائستگی اور تصنع آمیز، اخلاق یکے لیکن جب ٹھن گئے مرد اسے کچھ نہ سکھا سکے تو پھر اس نے اپنے کو ٹٹے کو درس گاہ میں تبدیل کر لیا اور مردوں نے ان سے بھلا کیا سیکھنا تھا ... ؟ وہ اس سے سیکھ ہی کیا سکتے تھے ... ؟ ؟ وہ کیونکہ لاتعداد بازیوں سے اپنی دانست میں تمام مردانہ اوصاف حاصل کر چکے تھے۔ اس لیے اب وہ طوائف سے بانگین اور اس ضمن میں آنے والی دیگر انسانی خصوصیات ہی تو سیکھ سکتے تھے اور یہی انہوں نے سیکھا۔ بانگین تو انسانی ہتھیار ہے۔ مردانگی کی موجودگی میں اس کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہو ؟

اس معاشرہ میں کس حد تک زنانہ پن پیدا ہو چکا تھا اور عورت کس کج رویانہ انداز سے ان کے اعصاب پر سوار تھی، اس کا اندازہ دیرانے لطافت میں بحروں

کوڑا نہ "بنانے" پر پری خانم، پری جان وغیرہ، سے نہیں ہو سکتا بلکہ اس امر سے ہو گا کہ واجد علی شاہ نے جوان حسین عورتوں کی ایک چھوٹی زمانہ فوج "تو مرتب کی ہی تھی۔ اس کے ساتھ ساتھ عورتوں کے ناموں پر بعض پلٹنوں کے نام اختریٰ نادری لے "وغیرہ بھی رکھ دیئے۔

ایسے ماحول میں ریختی کی وقوع پذیری پر تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ ہاں، اس کی عدم موجودگی نفسیاتی تعجب کی باعث بن سکتی تھی۔

ریختی کا غزل میں محبوب کے بدلتے تصور کی حیثیت سے بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

وہی سے پہلے کے بیشتر شعراء کے ہاں غزل میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے اس سے بعض نقادوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہو کر قلی قلی شاہ سے شروع ہو کر بہت سے شعراء کے کلام میں ریختی ڈھونڈ نکالی تھے۔ لیکن میرے خیال میں دکنی غزل کا نہ تو لکھنؤی ریختی سے کوئی تعلق ہے، اور نہ ہی وہ ان سماجی و نفسیاتی محرکات کی جنم دہندہ ہے۔ جو اس لکھنؤ سے مخصوص ہو چکے ہیں اور جن کا تفصیلی تجزیہ کیا جا چکا ہے۔ دکنی غزل نے ہندی شاعری کی روایات سے اثر قبول کر کے اپنے مزاج کی مقامی رنگ سے تشکیل کی تھی۔

قدیم ہندو معاشرہ میں جنس کو زندگی میں اس کا جائز مقام ہی نہ دیا گیا

لے۔ گزشتہ لکھنؤ: ص ۶۶

تھے۔ اتہا تو یہ ہے کہ امیر خسرو کی اس مشہور غزل کو بھی ریختی کا اولین نمونہ قرار دے دیا گیا،
زحال مسکین کن تنائیل دلائے میٹاں بنائے بٹیاں؛

کہ تاب بجزاں نہ دارم اسے جاں ملیہ کلا ہے لگائے چپتیاں

بلکہ اسے مذہب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی۔

اب سوال یہ ہے کہ جو معاشرہ جنس کو اس کے خالص ترین روپ میں اپنی معیاد بنائے
میں روحانی مقاصد کے لیے بھی استعمال کر سکتا ہو تو وہ ان ادب میں عورت کی طرف سے
اظہارِ عشق کیوں روادار رکھا جائے۔ اس کے ساتھ ہی جب ہم کام سوترا اور انگ رنگ
ایسی مستند اور کلاسیک کا درجہ حاصل کر لینے والی جنسی کتب کو دیکھتے ہیں تو اس تہیب
میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق جذباتی طہارت
کے باوجود بھی کسی حد تک نفسیاتی اور حیاتیاتی اصولوں کے منافی معلوم ہوتا ہے۔
آخر عورت محبوب سے محبوب کیسے بن گئی؟

میرے خیال میں اس کی ایک بڑی وجہ تو معاشرہ میں مردانہ برتری کے باعث
مرد کو دیوتا سماں سمجھنے کا رجحان ہو سکتا ہے۔ اور اس رجحان کا ماخذ ہندی اساطیر میں
سے پارتی اور شیو کی محبت میں بھی ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ جہاں پارتی شیو کے حصول
کے لیے زمانہ بھر کے جن کرتی پھرتی ہے۔ علاوہ ان ہندی لوگ یا ادبی گیتوں میں
رادھا اور کرشن کی محبت مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی جنس محبت کو فلسفیانہ اخلاقی
اور اساطیری معانی دینے کی کوششوں سے قطع نظر یہ امر بے حد اہمیت رکھتا ہے
کہ اس معاشرہ نے ادب اور فنون لطیفہ کے دیگر شعبوں کے لیے دائمی وجدان کی
حیثیت اختیار کر لی ہے۔ میرا باقی کے بھگتی میں ڈوبے بھجنوں سے قطع نظر ہندی
گیتوں میں جذبہ کا رس اکابر اسکا ہے ابھرا ہے۔

دکنی شعراء کا ایران سے بس اتنا ہی رشتہ تھا کہ وہ فارسی سے غزل کی صنف
مستعار لے رہے تھے۔ ورنہ ان کی سوچ، جذبات اور اظہار کے انداز بھی پرہیزگار

تھے۔ کجھوڑا کے مندرجہ ذیل میں متھن کے مجھے اس کی بڑی نمکدانہ مثال پیش کرتے ہیں۔

کی پھاپ مٹی ہے۔ یوں ایک غیر ملکی صنفِ سخن کو اپنانے کے باوجود بھی ہندی گیتوں کی روح کو برقرار رکھا گیا سی لیے عورت کی زبان سے صحت مند نقطہ نظر کے تحت محبت کے اظہار سے ایک خاص طرح کی کوملہ کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں کی تہہ میں ایک مخصوص تمدن اور ادبی اقدار کا پیداکردہ اور رچا ہوا جنسی شعور بھی ملتا ہے اور کیونکہ یہ سنسنی خیزی "شریضانہ لذتیت" اور دوسروں کی پاسی کڑھی میں ابال پیدا کرنے کی کجرویہانہ کوشش نہ تھی اس لیے ان سے برم جھم برم جھم ایسا اثر بہتا ہے چند مثالیں دیتے:

مجھ تن نگر کوں قابو بر ہے
پھرتی ہوں جوں مسافرِ امن میں قیام یوں

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا
مجھے جہنم نام کرتے ہو، نہیں میں جاؤں گی چھوڑ دو

مجھے پکڑے ہیں فی، چھوڑ دو دیکھو ہانک ماروں گی
خدا کی سوں امیں کہتی ہوں، بڑی بی کو پکڑوں گی
(ہاشمی)

رہوں میں کب تک چھڑتی، جگا کر دل کہیں کڑتی
کہ اب غم کے پہاڑوں پر بھلا ہے سر ٹرتی ہوں
(خانگی)

گل ہو رگلاب میں نہیں کہے فرق ازل سے !
یوں پیوں سوں مل رہی ہوں الفت اسے کہتے ہیں
(شاہی)

دکنی دور میں کم و بیش یہی انداز کار فرماتا ہے۔ لیکن جب مئی ۱۱۲ھ میں دلی آئے تو اس دور کے مشہور صوفی شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے انہیں یہ نصیحت کی۔ شمار بان دکنی راگزاشته رینتہ را موافق اردوئے معلیٰ شاہجہان آباد موزوں بکنہ تا موجب شہرت و رواج د مقبول خاطر طبعان عالی مزاج گردو؟ اور جب اس نصیحت پر عمل پیرا ہو کر وادی نے رینتہ میں ”مقبول خاطر طبعان عالی مزاج“ کے نقطہ نظر سے تبدیلیاں کیں۔ تو ان میں سب سے بڑی اور اہم تبدیلی عورت سے درجہ عاشق کا چمن جانا تھا۔ اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے اور نتیجہ میں اردو غزل ہر لحاظ سے فارسی کا چہرہ ہی نہ بنی بلکہ عورت جب علنا ہو گئی تو سبزو خط کا رواج ہو گیا۔ معاشرہ کے رحمان پردہ کی پابندیوں اور نام نہاد صوفیوں کی مہربانیوں کے باعث دہستان دلی کے شعراء کی اکثریت ایک ہی شے کے پیچھے بھاگتی ملتی ہے۔ میر کے پست ترین اشعار سے لے کر غائب کے بعض اشعار... خواہ منہ کا ذاتہ بدلنے ہی کے لیے ہی... بلکہ ہمیں غزلوں میں کسی نہ کسی صورت سے امر و پرستی مل جاتی ہے۔ عورت کو غزل میں لانے کا سہرا کھنوی شعراء کے سر بندھتا ہے۔ بلکہ رنختی سے پہلے ہی معاشرتی اثرات اور طوائفوں وغیرہ کی وجہ سے بعض شعراء کے ہاں غیر شعوری طور سے بھی نسائی انداز کے حامل اشعار مل جاتے ہیں یا کہیں کوئی خاص محاورہ.... یا کوئی مخصوص زنانہ اصطلاح باندھ دی گئی ہے۔ اسے زنانہ پن کے ابتدائی... مگر لا شعوری... نقوش سمجھنا چاہیئے۔

آزاد نے ”آبِ حیات“ میں سوز کا ایک واقعہ لکھا ہے۔ ایک دن سونو کو میر نے یہ مطلع سنایا :

ہن نکے ہے دل میرا پا ہے گا ہے

اسے فلک بہر خوا ہے گا ہے

یہ سن کر مرزا سو داہنس کر بولے "میر صاحب! ہمارے ہاں پشاور کی ڈوملیاں
آیا کرتی تھیں یا تو جب یہ لفظ سنا تھا اور یا آج سنا؟"

اور یہ ہے بھی حقیقت۔ سوز کے کلام میں سادگی مافی ہوائی ہے اور ایسے محسوس
ہوتا ہے گویا سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہوں۔ سادگی کہے بے ہنگمے پھٹکے الفاظ استعمال
کرتے وقت بعض ایسے الفاظ بھی آ جاتے ہونگے جو سوچ اور بہہ کی گھلاوٹ کے باعث
زمانہ گنگو سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے سکینہ کو کہنا پڑا،

اُن کے اشعار کی سادگی اور بے تکلفی سے معلوم ہوتا ہے کہ جو طرزِ سخن کے
نام سے بعد کو سعادت یار خاں رنگین نے ایجا و کیا اس کی ابتدا سوز
ہی کے زمانہ میں ہو گئی تھی بلکہ اُن کے چند اشعار اور شبیہ

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
پڑ گئی اور یہ کیسی میر سے الشہ نئی

تجو پہ قربان میری جان دل دہریں میرا
ایک باری تو سن افسانہ رنگیں میرا

مجھ کو دھوکا دیا کہ شراب ،
اسے ان آنکھوں کا ہوئے خانہ خراب

میر حسن کی "سراپین" میں بھی ہمیں زمانہ بہہ میں اشعار مل جاتے ہیں۔ لیکن یہ اشعار
ریختی کے علوم پر نہیں بلکہ کامیاب مکالموں کی خاطر کہے گئے تھے۔ انہوں نے جب

نجومیوں اور ہر جنسوں کی گفتگو میں پیشہ ورانہ اصطلاحات اور ہندی الفاظ کے استعمال سے واقفیت کا رنگ بھرا تو پہلا انسانی کرداروں کی زبان کو وہ کیوں نہ خاص زنانہ بنانے کی کوشش کرتے۔ انہوں نے یہ کوشش کی اور وہ اس میں بہت کامیاب رہے۔
 ہر منیر بے نظیر سے یوں گویا ہوتی ہے :

مرہ تم پری پر وہ تم پر مرے
 بس اب تم ذرا مجھ سے بیشو پرے
 میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں
 یہ شرکت تو بندی کو بھاتی نہیں

ارے ہے کوئی یاں ذرا جاتیو
 میری پیش بائی کو لے آئیو

کسی نے کہا دیکھیو اے تُو
 کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردو

اس نوع کی ادبی مثالوں، معاشقہ رچانات اور تمدنی میلانات نے ریختی کے لیے ذہنی طور پر فضا ہموار کر دی تھی۔ گھٹاقلی کھڑی تھی۔ اب صرف بارش کے پہلے قطرہ کی ضرورت تھی۔ اور کھنوں میں یہ پہلا قطرہ رنگین بنے۔ ریختی کے دیوان ”انگینتہ“ میں لکھتے ہیں :

۱۔ ”انگینتہ نام بھی خوب ہے میرے خیال میں تو ”انگیا“ اور ”رینتہ“ کو ملا کر بنایا گیا ہے یا پھر ”انگینتہ“ سے ”انگینتہ“ بنالیا۔ ہر دو صورتوں میں جذباتی بلکہ جنسی اشتعال مالا معہوم ضرور نمایاں ہوتا ہے۔

”بعد حمد رب العالمین اور نعت سید المرسلین خاکپائے شعرا نکتہ چین
 سعادت یا رنخاں رنگین عرض کرتا ہے کہ بیچ ایام جوانی کے یہ نام نہ بیاہ
 اکثر گاہ بگاہ عرس شیطانی کے عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں
 کی ہے کرتا تھا، اور اس قوم کی ہر ایک فصیح پر دھیان دھرتا تھا۔
 ہر گاہ چند مدت جو اس وضع اوقات پر بسر ہوتی تو اس عامی کو ان
 کی اصطلاح و مصلحوں سے بہت سی خبر ہوتی پس واسطے انہیں
 اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان
 فیچہ دان نے موزوں کر کے مرتب کیا :“

اس دعویٰ کی وجہ سے آزاد، نساخ اور دیگر حضرات نے رنگین ہی کو یہ سختی
 کا مو جہ قرار دیا ہے مگر یہ درست نہیں، کیونکہ ان کے دیوان سے ۲۹ برس پہلے
 ۱۲۲۰ھ میں ایک اور سختی گو قیس حیدر آبادی کا دیوان ملتا ہے۔ قیس وزیر اعظم
 حیدر آباد کے مصاحبین میں سے تھا۔ اس کا قومی امکان ہے کہ رنگین نے وہ دیوان
 ہی نہ دیکھا ہو بلکہ اس سے اثر بھی قبول کیا ہو گا۔ کیونکہ دونوں کے ہاں ہم طری غریس
 بہت ہیں۔ گو قیس کے ہاں بھی مبتذل اور نمش اشعار مل جاتے ہیں لیکن رنگین اور
 انشاء وغیرہ کے مقابلہ میں بہت کم ہیں۔ ان کی عورت کا بڑا مسئلہ بھی جنس ہی ہے۔
 لیکن وہ اتنی بے تاب اور بے پاک نہیں جتنی کہ کھنوسی شعرا کی عورت۔ ان کے چند
 اشعار درج ذیل ہیں :

جس کی چڑیا کا یہ عالم تھا اب آڑ جائے
 میں نے باجی سے وہ کل شرطیں ہاری انگیا

کیا بنا لائی منہارن سانی چوڑیاں
میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چوڑیاں

اب کے رکھی ہوں دو گانہ وہ طرصاراھیل
نوجوان، پتل سی، گوری سی دھواں داراھیل

قیس کے علاوہ ایک اور ریختی گو شھر کا بھی ذکر ملتا ہے۔ یہ قیر کے آخری زمانے
میں تھے۔ اور بقول داتا تریہ کیہنی اپنی ریختیوں کا جزدان بفل میں مار کر دلی سے لکھنؤ
پہنچے بلکہ

ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائے حضرات نے اسے پسند نہ کیا ہوگا۔ کیوں کہ
انشاء نے میر حسن اور رنگین پر بہت سخت الفاظ میں تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے
”اور سب سے زیادہ ایک اور سینے کہ سعادت یار طہاسپ کا بیٹا انوری رینہ
اپنے طور جانتا ہے۔ رنگین تخلص ہے۔ ایک قصہ کہا ہے۔ اس مشنوی کا نام ”دل پذیر“ رکھا
ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر ہر کہا یا ہے۔ ہر چند اس مرحوم
کو بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بد مذہبی کی مشنوی نہیں کہی گویا سائنڈس کا تیل دیتے ہیں۔ بھلا اس
کو شھر کو نکھر کہیں۔ سارے لوگ دلی کے، لکھنؤ کے، رنڈی سے لے کر مرد تنگ پڑھنے
میں“

چلی داں سے دامن اٹھاتی ہوتی
کڑے سے کڑے کو بھاتی ہوتی
سو اس بے چارے رنگین نے بھی اس طور پر قصہ کہا ہے کوئی پوچھے کترا باپ

رسالہ رستم۔ لیکن بے چارہ برچھی بھائے کا ہلانے والا تیغ کا چلانے والا تھا تو ایسا قابل کہاں سے ہوا۔ اور شہلا پن مزاج میں زہری بازی سے آگیا تو ریختہ کے تئیں چھوڑ ایک ریختی لیکاد کی ہے۔ اس واسطے کہ پھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں۔ اور ان کے ساتھ منہ کا لاکرے، بھلا کام کیا ہے :

خدا گھر کو رنگیں کے تحقیق کرو

یہاں سے ہے کر پیسے ڈوولی کہا رو

مرد ہو کر کہتا ہے :

کہیں ایسا نہ ہو کہ کم ہمت میں ماری جاؤں ،

اور ایک کتاب بنائی ہے ، اس میں رنڈیوں کی بولی لکھی ہے ؟

لیکن یہ مخالفت عارضی تھی ، کیونکہ انشاء ایسے مزاج کا شاعر بھلا کب تک رش زمانہ سے علیحدہ رہ کر اپنی عوامی مقبولیت میں کمی کا خدشہ مول لیتا۔ چنانچہ اس نے اس نے بھی عصری تقاضوں کے آگے تسلیم خم کرتے ہوئے ریختی گوئی شروع کر دی۔ ویسے بھی اس نے کمال فن کے اظہار کو عجیب عجیب چیزیں لکھی ہیں۔ چنانچہ بے نقط الفاظ ٹھیکہ ہندی میں رانی کیگی کی کہانی اور قصیدہ میں مختلف بولیوں کی پیوند کاری مضمر چند مثالیں ہیں۔ پھر بھلا اس کی ذہانت ریختی سے کیسے نفور ہوتی ۔

انشاء اور رنگین کی کوششوں اور عوام کی سرپرستی نے جلد ہی ریختی کو بہت

زیادہ مقبول بنا دیا۔ اور شوقیہ کہنے والوں کے ساتھ ساتھ مستقل ریختی گو شعراء کی

بھی کمی نہ رہی اور یہ رجحان اپنی انتہائی صورت اس وقت اختیار کر گیا جب زمانہ

تخلصوں کے ساتھ ساتھ بعض حضرات نے زمانہ لباس پہن کر اور پاکلیوں میں بیٹھ کر

مشاعرہ ہی میں آنا شروع کیا۔ بلکہ زمانہ آواز اور انداز سے کلام بھی سنانا شروع

کیا۔ گو اس معاملہ میں جان صاحب کی بہت شہرت ہوئی۔ لیکن وہ نمودار سن فن

میں عبداللہ خاں محشر و رہنمائی میں ، خانم جان ، کو زیادہ بہتر سمجھتے تھے ۔
 حالی نے بڑھاپے میں جوانوں کے جذبات کی غزل میں عکاسی کو قبیحوں
 پیر شود پیشہ کنند دلالی کے مترادف گردانا تھا ۔ اور وہ معاشرہ بھی ادب
 سے لہجہ مسرت کے ساتھ ساتھ اعصاب میں سنسنی اور غصہ و دوں میں کھولاؤ
 چاہتا تھا ۔ نتیجہ میں ادب نے جس دلالی کو جنم دیا ، اس کی چند مثالیں ، ہی کافی و
 شافی ہیں ،

وہ بات اگلی نہ یاد رکھی ابھی سے بھولے ہو میری چاہت
 مجھے نہ کھوئی تھی اپنی عزت تمہاری دم بازیوں میں آکر

دیکھو میرے بدن کو لگاؤ گئے تم جو ہاتھ !
 سر پر چڑھوں گی پاؤں سے جوتی اتار کر
 رنگیں

کل کی طرح سے آج نہیں اشرافی بندھی
 میرا جو آپ نے یہ ٹٹولا ازار بند

انشار کی بات چیت میں جو پھیڑ پھاڑ ہے
 سولڈت انسا میں کہیں ہے نہ کوک میں

میں جھجک اٹھی نے کے انشاء نے

کل چھو دی جو میری ران میں لوگ

انشاء

چھپ چھپا کر تو کسی ڈھب سے بلائے گھر میں

ٹیکھا بانگ سا کھڑا ہے جو وہ خنجر والا

ہمد

نہیں نازیں کرتی رنج کسی کا

گیا جب سے یار اور حرمت ہے کھوئی

بلا سے رکھوں شاد دل کو تو اپنے

اگر میں نے کنبہ کی عزت ڈبوئی (علی بیگ نازیں)

جان اگر ہے جانے والی جائے گی

بات نہ ان کی مٹالی جائے گی

عابد بنو گیم

۱۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مخصوص انداز میں نازیں کی قلبی تصویریں کھینچی ہے :

..... چہ ہمارے دوسری شیع اشخاص مرزا علی بیگ کے سامنے رکھ دی۔ یہ بڑے

گورے پٹے نوجوان آدمی ہیں۔ کسرت کا بھی شوق ہے۔ نازیں تخلص کرتے ہیں ادبی

میں بس ایک ہی رینق گو ہیں۔ ادھر شیع رکھی گئی اور نواب زمین الاحمد نے آواز

دی "اڈھنی لاؤ"۔ ایک نوکر فوراً تاروں بھری گہرے سرخ رنگ کی اڈھنی لے کر حاضر

ہوا۔ نازین نے بڑے ناز و انداز سے اس کو اڈھنا، ایک پتہ کا بگل مارا۔ دوسرا سونے

(باقی اگلے صفحہ)

سوتیں جو مسیرا غم کرتی ہیں
میرے چوڑے پہ کرم کرتی ہیں
(جمیعت علی ثریا)

اب نظر میں ان کی میں بڑھتی نہیں
دل سے اتری جب سے چکلا ہو گیا

پھیلا لیا، اور غاص بھلی چنگی عورت معلوم ہونے لگے، غزل ایسی لڑ لڑا کر اور اڑاڑ کر
پڑھی کہ سارا مشاعرہ عش عش کرنے لگا، غرت ایسا پایا کرتے تھے کہ کوئی بیسوا بھی
کیا کرے گی، دو سرا شعر تو اس طرح پڑھا گویا بابا جی کو جلانے کے لیے سب کچھ کرنے
کے لیے تیار ہیں، قلے والوں کو تو اس میں بڑا خرا آیا مگر جو رہینے کے استاد تھے، وہ
خاموش بیٹھے سنتے رہے۔
غزل یہ تھی،

ہوئی عشاق میں مشہور یوسف سا جواں تاسا
ہوا! ہم عورتوں میں تھا بڑا دیدہ زیب کا
مجھے کہتی ہے باجی تو نے تاسا چھوٹے دیور کو
نہیں ڈرنے کی میں بھی ہاں! نہیں تاسا تو ہوتا
اگر اسے تازہ نہیں تو ڈہلی پتلی کا منی سی ہے !
چھریا سا بدن نام خدا ہے تیرے دوہا کا
(دلی کا ایک یادگار مشاعرہ)

آنا جانا میرے گھر کا چھوڑ دو
تم نے رنڈی کی بہت اچھا کیا

کارخانے میں خدا کے ہے کسے بوا دخل
بچہ تم پہلے جنیں بیاہ ہوا میرے بعد
جان صاحب

افسوس ہمارے ہاں کیونکہ کھل کر حالات زندگی تحریر کرنے کا رواج نہیں اس لیے ہمیں بڑے اور عظیم شعراء کے (خود نوشتہ تحریروں یا مشنریوں سے قطع نظر) حالات میں بھی ان کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسی محرکات کی تفہیم کے لیے مواد نہیں ملتا، اور یہی وقت ریختی گوشعرا کے ضمن میں بھی ہے۔ ورنہ زمانہ نام اپنا اور زمانہ لباس پہنا نفسیاتی اہمیت کے وقوعات ہیں۔ ایسی صورت میں عورت (بالعموم ہاں) کے ساتھ تطبیق ملے کی بنا پر فرد خود کو شعوری یا لاشعوری طور سے عورت سمجھتے ہوئے نسائی انداز و اطوار اپناتا ہے۔ اس کی بنا پر صورت میں زمانہ لباس پہن کر اس تطبیق کو ہر طریقے سے مکمل کیا جاتا ہے۔ اسے اصطلاح میں ٹرانسجینڈری کہتے ہیں۔ کیونکہ نفسیاتی اہمیت کا سوانحی مواد منقود ہے۔ اس ضمن میں مزید کچھ کہنا محض قیاس آرائی ہی ہوگی۔ ورنہ ان حضرات کی صورت میں بہت دلچسپ قسم کی "CASE HISTORIES" مل سکتی تھیں۔ ویسے اس نسائی تطبیق کی انتہائی مثال ہمیں نصیر الدین کی صورت میں ملتی ہے۔ جو درودھ کی کراہوں اور چخیوں کے بعد پچھ "بی ز

”جنتا“ بلکہ پورے چالیس دن تک بچہ کی پیدائش سے وابستہ تمام رسمیں پوری کرتا اور چھٹی، دسویں اور چلہ وغیرہ نہاتا۔

ریختی ایک مخصوص معاشرہ سے وابستہ نفسی محرکات کی جنم دہندہ تھی۔ اس بچے مکھنوں کی محفل اجڑنے کے ساتھ ہی اسے بھی زوال آگیا مگر میرے ہاتھ اتفاقاً ایک کتاب لگی۔ یہ دیوان ریختی عرف رنگیلی بیگم ہے۔ اسے محمد حسن خاں محسن (ریختی میں) عنقا بیگم نے لکھا۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا اور بقول مصنف : ”ایک ہی سال میں ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو گیا“ اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۸ء میں چھپا۔ یہ دیوان نواب صادق علی خاں (بی۔ اے)، رئیس اعظم شیش محل مکھنوں کی خاطر مرتب ہوا۔ اور ان ہی کے نام معنون ہے۔

میرے خیال میں اس پر تنقید و تبصرہ وغیرہ کی بجائے صرف شاعر کا بیان ہی کافی معلوم ہو سکے، فرماتے ہیں :

”موجودہ مزاج شاعرانہ کے کند ہو جانے کے باعث اکثر اصحاب اس سے سیر ہو کر ریختی کا اشتیاق ظاہر فرماتے تھے۔ دیوان جان صاحب کی تلاش میں حیران و سرگرداں نظر آتے تھے.... جان صاحب اس کام کے لیے نہایت موزوں واقع ہوئے تھے۔ اگر بد نصیبی سے اس میں فحش اور بد تہذیبی کی بھرمار نہ ہوتی اور اس عیب شدید کے باعث وہ حاکم وقت کی نظروں سے نہ گر جاتا۔ جان صاحب نے ایسا اچھا نام پایا تھا کہ جب فحش لکھیوں کی بوچھاڑ ہی مقبول عام ہونے کا باعث بھی جاتی تھی..... جان صاحب کے ملبوعہ دیوان کے تباہ ہو جانے کے بعد ایک بھی ایسا دیوان شائع نہ ہو سکا، جس کا نام دیوان ریختی ہو افسوس صد افسوس..... ہم نے یہ بارگراں احباب کی ہزیمت کو

گرمائے یا ان کے ہنسنے ہنسانے کو اپنے دوش پر نہیں لیا، بلکہ صرف اس غرض سے کہ جان صاحب کے غیر مہذب کلام کے زہریلے اثرات کمان کے دونوں سے دھوڑا لیں جو درحقیقت ناپاک عادتیں پیدا کرنے والا اخلاق اور تہذیب سے کوسوں دور ہے اور ایک ایسے جدید طرز کی طرف توجہ دلائیں جو حرف گیری سے بالاتر اور حقیقی واقعات کا اصلی منظر ہو..... خدا کا شکر ہے کہ جس ٹیک پالیسی اور سچی خواہش سے ہم نے اپنا کلام یا کام شروع کیا تھا اس کو اخیر تک اسی صورت سے نباہ بھی دیا، جس کا انصاف اہل بصیرت کی کامل توجہ پر منحصر ہے۔ یوں سمجھنے کو کوئی کچھ سمجھا کرے مگر ہمارا مطلب اس تصنیف سے اپنے ٹیک اور سچے ارادوں کے ساتھ انصاف اور اخلاق کی عادت پیدا کرنا ہے۔ جس سے آج کل کے نوجوان اکثر محروم ہیں..... لہذا ہمارے اور جان صاحب کے کلام میں اس قدر اختلاف ہے جو ہوا اور پانی، خاک اور آتش یا دن اور رات میں جمہات اس میں ہے، اس میں کوسوں پتہ نہیں اور جو اس میں ہے اس میں مطلق تدارک..... ان کے کلام میں فحش اور ننگی نگالیاں لباب بھری ہیں، اس کے برعکس ہمارے کلام کا چمن ان کائناتوں سے بالکل پاک ہے، ہم نے اس ولفریب کلام کی شایع میں ایک ایسا جدید، سہل اور صاف راستہ کھول دیا ہے جو دکشا، خوشنما، ہر و لعزنی اور مرغوب عام ہو۔

..... اور اسے پیارے قارئین! اب صاحب مضمون آپ کے اور ان دکشا

خوشنما، ہر دامنِ نیر اور سرخوبہ عامؔ اشعار کے درمیان مزید کاوٹ بن کر آپ کی
آتشِ شوق میں اضافہ کا باعث نہیں بنتا، چندا شعار ملاحظہ ہوں،

لُب اپنے چوستی ہوں لب ان کے چوم کر
بوسے بڑے لطیف کسی کے دہاں کے میں

چھو سی زبان جو ہم نے ہوئی وہ زبانِ دنان
احساں کسی زبان پہ ہماری زبان کے میں

جب سے کجمن کو کیا شیخ نے شیدا ہو کر
رہ گیا سو کھ کے زچہ کو کا چھلکا ہو کر

جوشِ شباب دیکھ چکی آپ کا حضور
انگلی دکھا رہا ہے یہ شیطانِ جلیے

اٹے اٹے ہوئے ہیں شوق ان کے
لوٹڈے بلوائے راس دھاری آج

انگیا کے گھاٹ تک ذرا ساقی ہوئی مگر
شب بھر کھڑا رہا مونا دیوار کی طرح

تربت پہ آکے بھڑوے نے ماری جو ایک لات
 سوسو قدم پہ جا پڑے تھتے مزار کے

صہبت تری میں لطف ملا مجھ کو اس قدر
 اوخان! تیرے ساتھ تو ملتاں جائیے

کھل گیا وہ پیٹ کا راتر نہاں
 خوف تھا جس کی بُدا تشہیر کا

مرثیہ اور کیتھارسس

اردو ادب کا مجموعی جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شعری ادب دو دھاروں میں بٹا رہا ہے۔ ایک کو احساس اور جذبہ کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ یہ غزل ہے جس میں دلی والوں نے دل کی بات کہی۔ تو اہل مکھنوں نے جسم کی؛ لیکن ان دو انتہائی صورتوں کے باوجود بھی بات جذبات ہی کی رہی، خواہ یہ جذبات روحانیت کی مثالی اقدار سے جلا پاتے ہوں یا جنس اور کجروی کی دلدل میں لا پھنساتے ہوں غزل کے برعکس شعری ادب کے دوسرے دھارے میں وہ تمام اصناف آ جاتی ہیں۔ جنہیں احساسات اور جذبات سے بلا واسطہ قسم کا کوئی تعلق نہیں اور جنہیں قدیم اصطلاحات میں ”آورد“ کی شاعری قرار دیا جاسکتا ہے۔ قصیدہ سے لے کر مرثیہ تک اس نوع کی شاعری میں ہیئت اسالیب اور موضوعات کے لحاظ سے خاصا متنوع ملتا ہے۔

مرثیہ کا موت کے غم کی صورت میں ایک عالمگیر اور گہمیر انسانی جذبہ سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس لیے بظاہر اسے احساسات کی شاعری سے قصیدہ کی مانند میز کرنے کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ یہ عام مرثیہ کے لیے تو درست ہو سکتا ہے، یعنی کسی عزیز کی موت کے شدید غم کا تخلیقی اظہار سے ترغیب پانا جیسے کہ عارف کی موت پر غالب کی یہ مشہور غزل :

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور !

تہنا گئے کیوں اب رہو تہنا کوئی دن اور

یہ غالب کے دل کی آواز ہے، ناقدین اس میں فنی خصائص بھی دریافت کر لیں، یہ پھر بھی احساسات ہی کی شاعری رہے گی۔ اپنے عزیز کی موت پر سوگوار شاعر نے تخلیق کو ذریعہ تسکین بنایا ! لیکن اس کے برعکس جب میر انیس یہ کہتے ہیں :-

نکسیرہ زباں شد نے دکھائی گئی باری پانی نہ دیا ذوق لگا کرنے وہ ناری

خاموشی انیس اب کفم و دھو ہے طاری اس نظم کا بچنے کا صلابت و باری

مشرقی عالمی ساغر کو ٹرتے دیں گے

گھر خلد میں رہنے کو پیر تجھے دیں گے

توقاری کے جذبات و احساسات میں خواہ مخواہ ہی ان گینت کیوں نہ ہو یہاں شاعر خود ذاتی غم کے پیدا کردہ نہیں ہیں، قاری میں غم آگئیں احساسات کا پیدا ہونا شہادت کے المناک واقعات کی وجہ سے ہے خود شاعر اپنے ذاتی احساسات اور دار و ذات قلبی کا بیان تو نہیں کر رہا ! بالفاظ دیگر مرثیہ بحیثیت ایک صنف سخن حضرت امام حسینؑ کی المناک شہادت اور اس سے وابستہ واقعات و کیفیات کے بیان کے لیے مخصوص ہے لہذا اس کا مقصد صرف رونا اور رُلانا ہے اور بقول میر انیس :

جلد نہیں مظلوم کی یہ بزمِ عزا ہے
یاں رونے کی لذت ہے رلانے کا مزا ہے

آگے بزمِ عزائے شہ میں رونا

ہر آنکھ پہ فرضِ عیت ہو جاتا ہے

لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ رونے کی لذت اور رلانے کے مزے "کے باوجود شاعر اور اس کے سامعین کے فراقی احساسات اس کا سچا شہ نہیں بنتے، عقیقت، محبت اور احترام سبھی کچھ ہوتا ہے۔ لیکن فراقی احساسات نہیں بلکہ یہ اس صنفِ سخن کی عجیب خصوصیت ہے کہ الم اور اندھ کا پرچار اور آگے بزمِ عزائے شہیں رونے کے باوجود بذاتِ خود اس کا الم اور اندھ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں یہ نازک سافرق، بہر حال ملحوظ رہے کہ شعر میں المیہ واقعات کا بیان اور بات ہے۔ جب کہ شعر سے المیہ تاثرات کا ابلاغ قطعی جدا گنا امر ہے۔ اپنا غم بہر حال اپنا ہی غم ہوتا ہے۔ بلکہ جس تن لائے سوتن جلنے کے مصداق تو الفاظ میں اس کی شدت کا بیان بھی ناممکن ہوتا ہے۔ اسی لیے تو بعض اوقات فوری اظہار کے لیے ایک پیچ ہی کافی ہوتی ہے۔ لیکن جب تخلیقی اظہار کے لیے غم پیکر الفاظ میں ٹوٹتا ہے تو غنی لوازم کی بنا پر اس میں ہیئت اور اسلوب کے مسائل بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس لیے نئی باریکیوں کے حسن کا مقصد بھی اظہارِ غم کے مقابلہ میں قارئین پر خاطر خواہ اثر پیدا کرنا زیادہ ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اپنی بے انتہی روتے رلانے کے فریضہ کی ادائیگی کے ساتھ ہمیشہ ایک شاعر (محض مرثیہ گو نہیں) اپنا فنی منصب کبھی بھی فراموش نہیں کرتے کہ شبلی کے بقول "مقصد صرف رونا رلاتا ہوتا تھا جس کو شاعری سے تعلق نہیں" اور اس لیے اگر پہلے مرثیہ کی تفسیر میں انیس نے یہ دعویٰ کیا تو یہ

اس کا حق بنتا تھا۔

تعاریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں قطرے کو جودوں آپ تو گوہر سے ملا دوں
ذرے کی چمک مہر منور سے ملا دوں خاروں کو نزاکت میں گل تر سے ملا دوں
گلدستہ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں

ایک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں

گر بزم کی جانب ہو توجہ دم تحریر کچنچ جائے ابھی گلشن فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبت انجم فلک پیر ہو جائے ہوا بزم سلیمان کی بھی توقیر
یوں تختِ حسینانِ معانی اتر آئے
ہر چشم کو پہ یوں کا اکھاڑا نظر آئے لے

یہ مشنوی سحرالبیان یا اندر سہما کی تمہید نہیں، لیکن انداز سخن ایسا ہی ہے
اس لیے کہ انیس یا کوئی بھی شاعر محض "مرثیہ" کہہ کر اپنے فنی منصب سے انصاف
نہیں کر سکتا تھا۔

شبلی نے موازنہ انیس و دبیر میں متم بن نویرہ کا واقعہ بیان کیا ہے جو اپنے
بھائی کے غم میں عرب قبائل میں مرثیے پڑھتا پھرتا تھا، اسی حالت میں حضرت عمرؓ
کے پاس آیا۔ وہ اس وقت مسجد نبوی میں تشریف رکھتے تھے۔ متم نے مرثیہ کے اشعار
پڑھنے شروع کیے، حضرت عمر اگرچہ نہایت مضبوط دل کے آدمی تھے، لیکن ضبط نہ
کر سکے۔ بے اختیار آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے۔ متم مرثیہ پڑھ چکا تو حضرت عمرؓ
نے فرمایا: تیرے غم کی حالت کس حد تک پہنچی ہے؟ اس نے کہا امیر المؤمنین، بچپن
میں مجھ کو ایک عارضہ ہو گیا تھا جس کی وجہ سے میری بائیں آنکھ کی رطوبت

لے۔ "مراثی میرا انیس مرحوم" جلد اول مطبوعہ نوگلشور پریس

نکل رہی تھی میں کہیں روتا تھا تو اس آنکھ سے آنسو نہیں نکلتے تھے۔ بھائی کے مرنے کے بعد جو اس آنکھ سے آنسو جاری ہوئے تو اب تک نہ تھے۔ حضرت عمرؓ نے اس سے فرمائش کی، ان کے بھائی زید کا مرثیہ لکھے، اس نے فرمائش پوری کی لیکن جب دوسرے دن جا کر حضرت عمرؓ کو سنایا تو حضرت نے کہا کہ اس میں تو وہ درد نہیں ہے۔ اس نے کہا، امیر المومنین! زید آپ کے بھائی تھے میرے بھائی نہ تھے؟ زید آپ کے بھائی تھے، میرے بھائی نہ تھے، یہ ہے وہ معیار جسے ذاتی احساسات سے جنم لینے والے عام مرثیہ اور بحیثیت ایک صنف سخن مرثیہ میں تفاوت کے لیے ملحوظ رکھنا چاہیئے۔

اردو ادب میں مرثیہ غزل اتنا ہی قدیم ہے، کیونکہ شاعری کے دکنی دور میں قلی قطب شاہ سے لے کر ولی تک بیشتر شعرا نے اس کی طرف خصوصی توجہ دی تھی۔ شمالی ہند میں جیسے ادبی مذاق کے باوجود بھی بحیثیت ایک صنف مرثیہ کو خاصی اہمیت حاصل رہی۔ دبستان لکھنؤ سے قبل ہی اس میں تجربات کے سلسلہ کا آغاز ہو چکا تھا، چنانچہ مفرد اشعار نے مرنے کی صورت اختیار کی اور سوآنے اسے مسدس میں لکھ کر آنے والے شعراء کے بے فنی امکانات کے دروازے کھول دیئے، لیکن اس میں شبہ نہیں کیا جاسکتا کہ لکھنؤ میں اسے جو مروج اور مقبولیت حاصل ہوئی پھر کبھی نہ ہو سکی۔ دبیر کے استاد میر خیم نے سراپا نگاری کی طرح ڈالنے کے ساتھ ساتھ گھوڑے اور تلوار کے اوصاف بیان کرنے کی روایت کا بھی آغاز کیا۔ رزمیہ نگاری بھی خیم نے ہی شروع کی تھی الغرض انیس اور دسیر تک مرثیہ نے بحیثیت ایک صنف ایک بلند مقام ہی حاصل نہ کر لیا بلکہ فنی لحاظ سے اس کے تشکیلی عناصر بھی متعین ہو چکے تھے۔ واقعاتِ کربلا کی تمام جزئیات کو محذب شیشہ میں دیکھا گیا۔ چنانچہ صمرا کی صبح سے

کے کرگرمی کی شدت تک سب پر لکھا گیا یوں ان تمام عناصر کی ترتیب و تشکیل کی بنا پر مرثیہ میں بیک وقت ڈرامہ اور رزمیہ کے اوصاف پیدا ہو گئے۔ بعض ناقدین نے ڈرامہ کی جگہ مثنوی کو دی ہے، اوصاف نگاری کے لحاظ سے حضرت امام حسینؑ کا کردار اور طرز عمل ایک ہیرو کا ہے تو کر بلا میں جنگ نے رزمیہ کی صورت اختیار کر لی۔

اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ ڈرامہ کا لفظ ڈرامہ کے عام مروج مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا، بلکہ ڈرامہ کی روح یعنی کش کش سے مراد ہے ڈرامہ کی اساس کش کش پر ہوتی ہے جو کئی نوع کی ہو سکتی ہے۔ سو کر بلا میں حق و باطل کی کش کش تھی۔ یہ محض دو افراد کی انائی کش کش تھی۔ بلکہ اعلیٰ مقاصد اور اعلیٰ تراقدار کے بے جان قربان کرنے کی سعی تھی۔ انیس اور ویر تک مرثیہ نے جو صورت اختیار کر لی تھی۔ اور جو فنی لوازم پیوستہ تھے۔ ان کی بنا پر اس کش کش کی وسعت اور گہرائی دونوں ہی کی عکاسی سے مرثیہ بطریق احسن عہدہ برآ ہوتا ہے۔

مذہبی عقیدت و احترام سے قطع نظر مرثیہ کا ادبی نقطہ نظر سے تنقیدی جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اس پر لکھنؤ کے مخصوص شاعرانہ اسلوب کی چھاپ بہت گہری ہے۔ لفظی تراش خراش اور فنی پارکیوں کے بغیر لکھنؤ کا شاعر چل ہی نہ سکتا تھا۔ چنانچہ مرثیوں میں بھی واد سخن واضح تر ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سراپا مناظر وغیرہ کو چرچہ کر غزل اور مثنوی کا سراپا اور مناظر یاد آ جاتے ہیں مثلاً انیس حضرت امام حسینؑ کا سراپا یوں بیان کرتا ہے :

یہ روئے روشن اور جیوئے شک فام یاں شام ہی تو صبح ہے اور صبح میں ہے شام
ہالے میں یوں نظر ہمیں آ تا مہ تمام قدرت خدا کی نور کا ظلمت میں ہے مقام

زلفوں میں جلوہ گر نہیں چہرہ جناب کا
ہے نصف شب میں آج ظہور آفتاب کا

عواصی سے بچنے کے لیے صرف ایک ہی بندوبست کیا جاتا ہے۔ ورنہ اس نوع کی
مشالوں کی تلاش مشکل نہیں۔ سراپا نگاری پر غزل میں محبوب سے وابستہ تمام تشبیہات
اور استعارات سے کام لیا جاتا ہے۔

انیس نے ایک جگہ تلوار کی تعریف میں یہ زور دار شعر لکھا ہے :

چلتی تھی محبہ رنگ سے شمشیرِ قضا رنگ
اب سرخ ، ذہن صاف بدن گول ہر رنگ

دوسرا مصرع پڑھتے ہی ذہن اندر سمجھا لگی سبز چری کی طرف منتقل ہو جاتا
ہے ، جس کا لہانت نے یوں تعارف کرایا :

آتی نئے انداز سے اب سبز چری ہے

پر سبز ہیں اب سرخ ہیں پوشاک ہری ہے

اسی طرح انسانی جذبات کے اظہار میں لکھنوی بیگمات کے محاورات اور انداز
تخاطب کو روا رکھا گیا ہے۔ مرثیہ میں ایسے کئی مقامات آتے ہیں ، جہاں عورتوں
کی گنگناہ اور خاص طور سے ماتم و شیون کی عکاسی کی گئی ہے ، لیکن ان کے مطالعہ
سے تسیدانیوں کی بجائے لکھنوی عورتیں کا تاثر ذہن میں ابھرتا ہے۔ یہ مرثیہ نگاروں
کا عمومی رنگ ہے اور انیس کے مرثیوں کا بھی یہی حال ہے :

میں صدقے گئی بس نہ کرو گریہ و زاری

اصغر مرا روتا ہے صدا سن کے قہاری

دہ کا پختے ہاتھوں کو اٹھا کر یہ پکاری

آ آ مرے منہ سے مسافر ترے داری

عاشق مرے مشہور ہیں بھیا کے ہیں داری
دودن سے خبر بھی نہیں لی آگے ہماری
قربان گئی آخری دیدار دکھا دو
اماں مجھے ا صفر کو پھر ایک بار ملا دو

اس نوع کی مثالوں کی کمی نہیں :

یہ خصوصیت وہی ہے جو داستانوں اور شتویوں میں بھی نظر آتی ہے یعنی غیر
ملکی کرداروں کی گفتگو اور جذبات و احساسات کا اظہار خاص کھنوی (ریا و بھوی)،
انداز میں کیا جاتا ہے۔

مرثیہ سے تزکیہ کا کام بھی لیا جاسکتا ہے اور مذہبی نقطہ نظر سے طبع نظر انبیائی
محانا سے مرثیہ کا یہ وصف قابل توجہ ہے۔

ارسطو نے یونانی المیہ کی تاثر انگیزی اور سامعین پر اس کے اثرات کو تزکیہ
(KATHARSIS) کی اصطلاح سے واضح کرنے کی کوشش کی اس کے بقول
المیہ کے سامعین میں ڈرامہ کے واقعات اور کرداروں کے عمل اور انجام سے رحم
اور دہشت کے جو یہ خیانات ابھرتے ہیں، المیہ کا اختتام ہی ان کی سکون پذیری
کا باعث بن جاتا ہے۔ اس نے اپنے مشہور اور ادبی تنقید پر سب سے پہلے رسالہ
"POETICS" (ابوطیقا) کے علاوہ اپنی ایک اور تصنیف "POLITICS"
میں بھی ایک جگہ تزکیہ کی یوں تعریف کی تھی:

وہ لوگ جن میں رحم اور دہشت کے جذبات زیادہ شدت سے محسوس
کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے، یعنی ذکی نفس خرد نے یہ محسوس کیا ہوگا
کہ تزکیہ سے ان کی ایک طرح سے اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ پر لطف
سکون محسوس کرتے ہیں ؟

اس کتاب میں اس نے بوطیقائیں مزید تشریح کا وعدہ کیا تھا مگر بوطیقا کی تعریف بھی ایسی ہی الجھن اور تشدد ہی چنانچہ اس کے بقول ،
 ”المیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیے جائیں . جن سے سامعین میں ہم
 اور دہشت کے جذبات پیدا ہوں ، تاکہ ان میں شدید ابھار کے بعد
 ان کا تزکیہ ممکن ہو سکے ؟“

ارسطو نے جو کچھ لکھا ہے اسے اپنے ایشیج اور ڈورامہ کی روایات اور اس
 کے مخصوص اسالیب کو پیش نظر رکھ کر لکھا . اس لیے آج تک اگر تزکیہ کی اصطلاح
 ذمہ ہے تو اس کا باعث محض ارسطو کا احترام نہیں ، یوں بھی گزشتہ ڈھائی ہزار
 برس میں یونانی ڈورامہ کے ساتھ ساتھ دنیا کے ڈورامہ کا انداز تبدیل ہو چکا ہے .
 تزکیہ کا نفسیاتی مفہوم بھی ہے بلکہ فرائیڈ کے آغاز کار تک ”KATHARSIS“ فلسفی
 مساجد کا ایک طریقہ تھا . لمبی چوڑی تفصیلات میں اچھے بغیر منتظر اتنا ہی کہا جا
 سکتا ہے کہ چھٹھناتے اعصاب اور ان سے جنم لینے والی غیر معمولی کیفیات میں اعتدال
 پیدا کرنے والا طریقہ تھا .

تزکیہ کے اس مخصوص مفہوم کو ذہن میں رکھ کر مرثیہ کا جائزہ لینے پر یہ
 یونانی المیہ سے قریب تر ہی نظر نہیں آتا بلکہ گہرائی اور تاثر انگیزی میں اور بھی بڑھ
 جاتا ہے کہ ارسطو کا یونانی المیہ صرف رحم اور دہشت کے جذبات ابھار کر ان کا
 تزکیہ کرتا ہے . جب کہ اس کے برعکس مرثیہ میں حضرت امام حسینؑ کا مٹائی کردار
 اور ان کے ساتھیوں کا بے مثال عزم اور قربانی کے جذبات اگر ایک طرف دل میں
 احترام ، عقیدت اور محبت کے جذبات ابھارتے ہیں تو دوسری طرف شہادت
 رحم اور دہشت کے ساتھ ساتھ اسلام کے بطل عظیم پر فقر کے جذبات بھی پیدا
 کرتی ہے . اگر رونے رلانے سے قطع نظر کہتے ہوئے دیکھا جائے تو مرثیہ کا

مجموعی تاثر ایک ناقابلِ تعلیلِ رستی کے سامنے نظرِ حقیقت سے سر جھکانے میں ظاہر ہوتا ہے۔
 مرثیہ غالباً ایسی واحد صنفِ سخن ہے جس کے سامعین دو جداگانہ طبقات
 میں منقسم ہیں۔ شیعہ حضرات کے لیے اس کی مذہبی حیثیت ہے، اور ان کے لیے اس
 کے ادبی اور فنی محاسن ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ گو مرثیہ کی تاثر انگیزی میں ان کا
 کافی سے زیادہ ہاتھ ہوتا ہے۔ شیعوں سے قطع نظر بقیہ قارئین کے لیے کیونکہ اس
 کی مذہبی نوعیت نہیں ہوتی، اس لیے ان پر مرثیہ کا کبھی بھی وہ اثر نہ ہوگا جو ایک
 مجلس میں سننے والے شیعہ کا ہو سکتا ہے۔ بالفاظِ دیگر ہر دو کا نفسِ رویہ جداگانہ
 ہے، اور اسی کی مناسبت سے ان پر اس کے اثرات مرتب ہوں گے۔ گو مرثیہ کا
 مقصد ہی تاثر انگیزی اور جذبات میں موج پیدا کرنا ہے، لیکن اس کے باوجود اس
 کی یہ صفت اضافی بن جاتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے کسی تخلیق کی کامیابی کا اہم معیار قاری کی کرداروں سے اپنی
 تطبیق (IDENTIFICATION) ہوتی ہے۔ وہ خود کو کرداروں میں یوں سمو
 دیتا ہے کہ ان کے ساتھ ہنستا ہے اور روتا ہے۔ خواہ میں یہ عمل بہت واضح ہوتا ہے
 اور اسی کی بناء پر رحم اور دہشت کے (یا دیگر) جذبات ابھرتے ہیں۔ مرثیہ میں
 بھی رحم اور دہشت کے ساتھ ساتھ دیگر جذبات میں شدت پیدا ہوتی ہے، لیکن
 ان کا باعث تطبیق نہیں، کیونکہ قاری یہ جانتا ہے کہ حضرت امام حسینؑ کوئی
 کردار نہیں بلکہ ایک تابناک شخصیت تھی۔ اس لیے ان کے لیے احترامِ تطبیق میں
 بہت بڑی رکاوٹ بنتا ہے۔ وہ شہادت کے واقعات پر گریہ کرنا ہو سکتا ہے،
 لیکن ان کی فات سے اپنی تطبیق کی جھلک نہیں کر سکتا۔

لیکن تزکیہ کے معاملہ میں مرثیہ غالباً تمام اصناف پر سبقت لے جاتا ہے شہادت
 کی بناء پر تاثر انگیزی کے لیے شاعر کو اس میں کم سے کم کوشش کی ضرورت ہوتی ہے،

کیونکہ واقعات سچے ہیں۔ ادبی تخلیقات میں تمام فنی محاسن اور اسلوب سے وابستہ باریکیوں سے کام لے کر جھوٹ کو سچ ثابت کیا جاسکتا ہے۔ اور قاری کی تطبیق اس "سچ" کی گویا توثیق کر دیتی ہے۔ جب کہ تمام ادب کے برعکس مرثیہ میں سچ کو ہر ممکن طریقہ سے اجاگر کرنے کے باوجود یہ احساس باقی رہتا ہے حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا۔

المیہ کا ہیرو دو تانوں سے فرار کی سعی میں لگا رہتا ہے۔ لیکن مقدر و غفرت کی طرح اس کا پیچھا کرتے ہوئے بالآخر اس کے زوال، بربادی یا موت کا باعث بنتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس حضرت امام حسینؑ قسمت سے فرار کی سہائے کر بلا میں اپنے مقدر کا انتخاب خود کرتے ہیں۔ اس لیے المیہ کا ہیرو مرتا ہے جبکہ حضرت امام حسینؑ شہید ہوتے ہیں۔ اور مرثیہ درحقیقت اسی انتخاب کی داستان ہے ماقم نہیں !

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے اس اساسی امر کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نفسیاتی مطالعہ ادب پارے کی تکمیل کے بعد سے نہیں بلکہ اس کی تخلیق سے پہلے شروع ہوتا ہے، آخر کیوں؟ ایک کامیاب افسانہ نگار ہاموم کامیاب ناول نگار نہیں ہوتا، مختصر افسانے کے فن کو عشق اور تمیم سے بہتر کون سمجھ سکتا ہے، لیکن ان دونوں نے بھی بعض اور اچھے افسانہ نگاروں کی مانند افسانہ نگار بنے رہتا ہی پسند کیا، گو یہ کلیہ نہیں اور پریم چند، عصمت وغیرہ کی مثالیں نمایاں ہیں لیکن پھر بھی اتنا تو واضح ہو جاتا ہے کہ افسانوی ادب کو خالق مختصر افسانہ یا ناول کا سانچہ منتخب کرتے وقت کسی ایسی نفسی کیفیت یا ذہنی حالت سے گزرتا پڑتا ہے کہ وہ تجربات و توقعات اور کیفیات کو یا تو مدب شیشے میں سے دیکھتا ہے، ورنہ دریا کو کوزے میں بند کرتا ہے، افسانہ نگار کے گرد و پیش زندگی میں تجربات، مشاہدات اور حوادث کچھ

میتے ہیں۔ وہ بعض نفسی کیفیات کے زیر اثر، اپنے تنقیدی ذوق کی امداد سے رد قبول کے بعد چند امور کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بعض سے چشم پوشی کرتا ہے۔ مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے۔ البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا معاملہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب زندگی اور اس کے مسائل سے یکساں طور سے متاثر ہوتے ہوئے ملنے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور ذاتیہ نگاہ وغیرہ بے معنی مباحث ہوتے، لیکن یکساں خارجی حالات کے خلاف متنوع رد عمل ہی سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ رد عمل کی صورت میں ادیب نے اپنی نفسی تحریکات کی ہمنوائی کرتے ہوئے لاشعوری محرکات کی رہنمائی قبول کی ہے۔ اس رد عمل سے جنم لینے والے ادب پاروں کو نامزدوں، غلط، غیر متوازن وغیرہ قرار دے کر ان کی مذمت تو کی جاسکتی ہے۔ لیکن رد عمل میں ادیب کی آزادی کو تو جھٹلایا نہیں جاسکتا بلکہ مذمت ہی سے رد عمل میں آزاد روی عیاں ہو جاتی ہے۔

نفسی کیفیات کے زیر اثر اور تنقیدی ذوق کی رہنمائی سے رد قبول کے بعد جب اصل مواد کا چناؤ ہو جاتا ہے تو پھر کہیں تخلیقی شعور کی امداد سے فن کارانہ پیش کش کا مرحلہ آ جاتا ہے۔ گویا وہ پارے کو جنم دینے میں اگر ادیب کی نفسی کیفیت کو اساس قرار دیا جائے تو تنقیدی ذوق مسالہ کا کام کرے گا۔ جب کہ تخلیقی شعور سے اس عبارت کی تعمیر کے لیے خطوط متعین کیے جائیں گے۔ اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ افہام و تفہیم کے لیے ان کے جداگانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب کے ذہن میں یہ سب مختلف خانوں میں بند ایک دوسرے سے لاقابل ہوتے ہیں جس طرح تین بنیادی رنگوں سبز، زرد اور نیلے کے امتزاج میں کمی بیشی سے بقدر مافیہ ہوتی ہے۔ اسی طرح افسانوی تخلیق کے یہ اساسی عناصر بھی باہم مربوط ہوتے ہیں۔

اس مثال کو مزید وسعت دے کر نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کی ہر گز رنگ کو بآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان تینوں رنگوں کے ملاپ سے ایک نیا رنگ جنم لیتا ہے اور اس نئے رنگ میں تینوں کا انفرادی وجود بھی مدغم ہو جاتا ہے۔ لیکن کسی ایک رنگ کی مقدار میں کمی سے بقیہ دو رنگوں کا تناسب بھی برقرار نہ رہے گا۔ نتیجے میں رنگ کی کیفیت (شیئر) میں فرق آجائے گا۔ بالکل اسی طرح نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کے امتزاج سے جنم لینے والے ادب پارے میں ان تینوں کے انفرادی وجود کا سراغ لگانا بھی آسان نہ ہوگا۔

ادیب رنگ کی پڑیا نہیں۔ وہ تو گوشت پوست کا انسان ہے۔ اس کا نظام عصبی ہے۔ جس کا تناؤ اور اس سے جنم لینے والی حساسیت (یا اعصابیت) اسے بے چین رکھتی ہے۔ اس کا ذہن اور اس سے وابستہ بعض مخصوص نفسی تقاضے، رجحانات اور البقیں ہیں، پھر ماحول ہے جس سے پرہیز ستہ رہنے پر وہ مجبور بھی ہے۔ لیکن جس سے گریز کی اسے تمنا بھی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اقتصادی امور اور معاشی تقاضے بھی ہیں۔ زندگی میں عدم مساوات اور اس سے جنم لینے والی طبقاتی کشمکش ان سب پر مستزاد، ان عوامل کے عمل اور رد عمل کی وجہ سے تخلیقی عمل کی نفسیات بہت پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہر ادیب تولد بھر نفسی کیفیات میں ماشہ بھر تنقیدی ذوق اور چھٹانک بھر تخلیقی شعور ملا کر اور پھر حسب ضرورت ان کے اوزان میں کمی بیشی سے قابل قدر اور انوکھے اور لازوال اہمیت کے ادب پاروں کی تخلیق کر گزرتا، لیکن ایسا نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے!

اس ضمن میں صرف اتنا ہو سکتا ہے کہ اگر کسی ادیب کے ہاں مستقل ایک عنصر کو بقیہ دو عناصر پر فوقیت ملے تو پھر ذہنی کاوشیں اس کی نماز ہو جاتی ہیں۔

نفسی کیفیات کے غلبے سے فرد ذاتی جذبات پیدا ہوگی۔ نتیجہ میں تخلیقات، ادیب کی نفسی گہرائیوں کو کھوج لگانے میں قطب نما کا کام بھی دے سکتی ہیں۔ تنقیدی ذوق سے زیادہ تر کام لینے والے مواد کے انتخاب پر زیادہ زور دیتے ہیں یہ اگر ناول نگار ہوں تو ماحول کے مرتبے اور کرداروں کے تفصیلی خاکے بیان کریں گے۔ افسانہ نگار ہیں تو جزئیات نگاہی سے سماں باندھ دیں گے۔ اصول و قواعد کا احترام اور انتہا پسندی سے اندھی روایت پسندی اور ماضی پرستی کا بھی اسی ذیل میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اگر تخلیقی شعور سے زیادہ کام لیا جائے تو پھر ناول پابند نے نہیں ہے؟ والی بات ہوگی۔ تجربات نو تکنیک میں تنوع اور اظہار و ابلاغ کے لیے وسائل کا کھوج اسی کے مرہون منت ہیں۔ لیکن ایک بار پھر اس امر کا اعادہ ہو جائے کہ ان کے جداگانہ تذکرہ یا بعض ادیبوں کے ہاں کسی ایک عنصر کے نمایاں ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ اس طرح سے یہ تینوں بھی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر اچھے ادیب کے ہاں ان کا ایک خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ نفسی کیفیات کے بغیر قارئین کے لیے تخلیقات میں سے نصف کشش ختم ہو جائے گی۔ تنقیدی ذوق سے مندر و رنگوں میں جیسی نفسی کیفیات کو رنگام ملتی ہے۔ جذبات کی شدت سے نہ تو تخلیق بھولن یا اہل بننے پاتی ہے اور نہ ہی آگیند تندہی صہبا سے پگھلا جائے ہے۔ ایسی حالت ہوتی ہے، رد و قبول سے خام مواد کو بہتر سے بہترین بنا کر تجربات میں نتھپن کے سُر و اہٹ کم کی جاتی ہے۔ اور اگر تخلیقی شعور نہ ہو تو روایات اور اصول و ضوابط سے تخلیقات کا سوتا خشک ہو جائے گا اور نفسی کیفیات مرجھا جائیں گی۔

ان تین عناصر کی روشنی میں افسانوی (بلکہ کسی بھی) ادب کی تخلیق کے عمل کی تفہیم کے بعد جب ہم افسانوی تکنیک کی طرف رجوع کریں تو افسانہ اور ناول میں گوطولت اور وحدت تاثر وغیرہ سے امتیاز پیدا کیا جاسکتا ہے لیکن جب مجموعی

لہذا سے افسانوی تکنیک کا جائزہ لینا مقصود ہو تو پلاٹ نقطہ شروع کروار منظر نگاری مکالمے جزئیات نگاری وغیرہ افسانہ اور ناول دونوں میں مشترک ہیں اور ان کے حسین امتزاج اور فن کارانہ کمبینیشن سے ہی افسانوی تکنیک معرض وجود میں آتی ہے۔ چنانچہ مختلف ادیبوں نے انہی عناصر میں کمی بیشی اور ترمیم و تیسرے سے تکنیک میں تنوع کے جادو جگائے ہیں۔ مخصوص موضوعات کی ترجیح اور زاویہ نگاہ کے باعث بعض ادیب ایک پر زور دیتے ہیں تو بعض دوسرے پر۔ طوالت کے باعث ناول نگار تفصیل نگار بن سکتا ہے، اسے چمکانا افسانہ نگار کی وحدت تاثر کی ضرورت نہیں، اس لیے اسے ان اساسی عناصر کے تمام امکانات پہلوؤں کا کھوج رگانے کی اجازت ہے۔ اس کے برعکس افسانہ نگار کا کینوس محدود ہی نہیں بلکہ اسے وحدت تاثر سے شدت تاثر پیدا کرتی ہے اچھے اپنے مقصد کے مطابق وہ ان سب میں رو و قبول کی بیشی اور ترمیم و تیسرے پر مجبور ہے۔

اسی سے افسانوی ادب میں پلاٹ کو اہمیت ملتی ہے۔ عام خیال کے برعکس پلاٹ کسی حادثہ، وقوعہ یا منظر کا نام نہیں بلکہ ان میں ربط پیدا کرنے والی کڑی پلاٹ ہے۔ اگر ایک لمحے کو ناول کے مختلف واقعات، حوادث اور مناظر کا ان کی جداگانہ حیثیت میں مطالعہ کیا جائے، تو انفرادی لحاظ سے ہر واقعہ و پیرا پیرا حادثہ دل گداز اور منظر خوشگوار معلوم ہوگا۔ لیکن ان سب کو ایک لڑی میں پرونا پلاٹ کا کام ہے۔ دو انفرادی اور ربطا ہر غیر متعلق واقعات کو ملانے والی کڑی اگر منطقی اور حقیقت پسندانہ ہو تو قاری کا ذہن اسے قبول کرے گا۔ اگر ایسا نہیں تو وہ اسے جھوٹا، غیر حقیقی "اور بے ایمان مکان" سمجھے گا۔ اسی لیے تو آج کا قاری تہذیب و داستانوں سے متاثر نہیں ہوتا، کیونکہ ان کے پلاٹ منطق، مشاہدہ اور تجربہ کی تکذیب کرتے ہیں، جب کہ جدید ناول کا قاری کہانی کو پس نہ سمجھنے پر بھی پلاٹ کی

منطقی نوعیت اور حقیقت پسندانہ رویہ کے باعث انہیں امکافی سمجھ کر تسلیم کر لیتا ہے۔

اسی بات کو پرسی لوبک (PERCY LUBBOCK) نے ایک اور طریقہ سے بیان کیا ہے :

”افسانوی فن کا آغاز اس وقت تک نہیں ہوتا، جب تک ناول نگار اپنی کہانی کو پیش کش کی چیز سمجھے یعنی ایسی پیش کش کہ کہانی خود ہی بیان ہو۔ قاری کے سامنے کہانی کے واقعات کا معلومات کے امتحان میں بیان کر دینا کتاب کی ترتیب یا ابواب کی فہرست بیان کر دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔“

پلاٹ کے مقابلے میں واقعات کی انفرادی لحاظ سے اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ واقعات میں دلچسپی کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن ان دلچسپ واقعات کو ملانے والی کڑیاں اگر ناموزوں، غیر متناسب اور عام مشاہدہ کے برعکس ہوں تو پھر فسانہ آزاد“ ایسی بے لگام تصنیف وجود میں آتی ہے۔

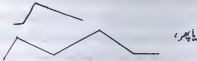
نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ اس بنا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی ایک واقعہ کا گہرا اثر نہیں ہوتا، اسی لیے تو افسانوی ادب میں دلچسپی کی اساس پلاٹ بنتا ہے مہیچہ اور گتھا ہوا پلاٹ ہو تو قاری سانس کے جال میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ مہماتی، جاسوسی افسانوں کی مقبولیت کا بھی یہی راز ہے، ہمارے قدیم داستان گو بھی اس گٹر سے واقف تھے۔ وہ پلاٹ کو

الجبھانے کے لیے ضمنی قصوں اور قصہ در قصہ کی امداد دیتے تھے۔ جدید تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک خامی تھی۔ لیکن اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ قاری پھر کیا ہوگا... ۹۰۰ کے احساس کے تحت داستان میں محور ہے، اس انداز کی بڑی مشہور مثال الف لیلہ کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اصل کہانی شہزادہ کی ہے۔ اور یہ کہانی چند صفحات میں ختم ہو جاتی ہے۔

”جھول“ والے پلاٹ میں واقعات کو مربوط نہ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے سینے کی بجائے بکیر دیا جاتا ہے۔ یورپ میں ”PICARESQUE“ ناول کی قسم اسی پلاٹ سے وجود میں آئی، اردو میں ”نساؤ آزاد“ اس کی نمایاں مثال ہے۔ اس کے برعکس بعض ناول نگار پلاٹ کی تعمیر اور واقعات کی ترتیب میں کسی ماہر تعمیر ایسا اہتمام اور سلیقہ روا رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مرزا رسوا کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ خصوصیت سے ”امراؤ جان ادا“... جس میں انہوں نے واقعات (بلکہ ابواب) کی ترتیب ایسی رکھی کہ نقطہ عروج پر اگر تمام واقعات کا پھیلاؤ سمٹ کر پلاٹ ایک محراب کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

قاری کے لیے پلاٹ کی نفسیاتی اہمیت اس بنا پر ہوگی کہ وہ اس کی ڈیپٹی کو ادھر ادھر دھکے دے کر بھانے کی بجائے ایک ہی خط پر گامزن رکھتا ہے۔ یہ ڈیپٹی خط تو سکتا ہوتا ہے۔ اور نہ ہی کسی ایک نقطہ پر مرکوز بلکہ اس میں ارتقار اور پھیلاؤ ملتا ہے۔ اس ڈیپٹی کی اگر وضاحت مقصود ہو تو اسے ایک خط مستقیم سے ظاہر نہیں کیا جا سکتا بلکہ پلاٹ کی نوعیت کے مطابق اس کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی جیسے :

کسی گراف کی مانند اس میں بھی نشیب و فراز دیں گے جیسے :



سہولت کی خاطر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ واپسی کا نقشہ پلاٹ کا نقشہ ہوگا

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ کا ایک نقصان بھی ہے۔ واپسی کیونکہ ادیب کے متعین کردہ خطوط پر ہی رواں رہتی ہے۔ اس لیے دورانِ مطالعہ قاری کھینچنے خبیالات و تصورات، جذبات و احساسات وغیرہ بھی پلاٹ کی حدود میں محصور رہتے ہیں جس کے نتیجہ میں قاری محض "قاری" رہتے ہوئے "فعال قاری" نہیں بن سکتا۔ اسی لیے تو بعض اوقات حالات کچھ ایسی ہوتی ہے کہ جیسے کسی برتن میں مشک اٹریل دی، برتن بڑا ہے تو تمام پانی اسی میں سما جائے گا۔ ورنہ کناروں سے بہہ نکلے گا۔ یہی حال اس انسانی ادب کا ہوتا ہے جس میں کہانی نگار خصوصیت سے پلاٹ ہی پر زور دیتا ہو، چنانچہ بعض اوقات اس کا سب کچھ کہنا ایک طرفہ ٹریلک والی بات ہو جاتی ہے۔

ادیب اور قاری میں کتاب کی وساطت سے ایک طرح سے مکالمہ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مصنف خود تو موجود نہیں لیکن تحریر کی صورت میں اپنی نفسی کیفیات تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور سمیت وہ موجود ہوتا ہے۔ اور قاری میں

بھی یہ سرعناصر ہوتے ہیں مگر خام صورت میں یا نسبتاً بہت کم شدت سے محسوس کیے جاتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ذہن کا ایک حصہ دورانِ مطالعہ سوچتا رہتا ہے۔ ذہن بظاہر محو ہونے کے باوجود بھی فعال رہتا ہے۔ ایمرسن نے جس کے لیے تخلیقی مطالعہ کی اصطلاح وضع کی، وہ مطالعہ کی ایسی ہی صورت ہے دورانِ مطالعہ ذہن محض سوچتا ہی نہیں بلکہ تحت الشہود کی سطح پر قاری بعض نفسی کیفیات سے دوچار ہو کر کہانی کے زیر اثر نئے جذبات و احساسات سے آشنا بھی ہوتا ہے، اگر یہ سب کچھ پلاٹ سے ہو جائے تو پھر قاری اور مصنف میں وہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے، جسے میں نے مکالمہ سے تعبیر کیا ہے۔ اور اسی سے قاری "فعال قاری" بنتا ہے۔ اس صورت میں زاویہ سقم بنتا ہے اور اس کی تخلیق پانی کی شمشک اور نہی قاری بے جان کھلے منہ کا برتن کیونکہ قاری فعال ہوتا ہے۔ اس لیے مطالعہ ان تینوں اساسی عناصر کو ختم نہیں کرتا بلکہ انہیں تقویت دے کر مزید جلا بخٹے ہوئے مطالعہ کو نفسیاتی فوائد کا باعث بنا دیتا ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے بھی اس پہلو پر بہت زور دیا ہے۔

اس کے بقول :

"کسی بھی مطالعہ کے دورانِ ذہن میں بھی دو طرح کی کارکردگی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ انہیں ہم "رو" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں رویں لاتعداد باہمی روابط کے علاوہ ایک دوسرے پر شدید طور سے اثر انداز بھی ہوتی رہتی ہیں۔ ان میں سے نسبتاً چھوٹی کو ہم "عقلی رو" کہہ سکتے ہیں۔ جبکہ دوسری کو متحرک یا عیسائی رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ ہماری دلچسپیوں کی عمل پذیر می کی مرہون بنتی ہوتی ہے بلکہ"

آب دلچسپی کی نوعیت کی تفہیم کے لیے ہمیں نوہن کا بے حد نازک اور لطیف توازنوں کے نئے تشکیل پانے والے نظام کی حیثیت سے تصور کرنا ہوگا۔ ایسا نظام جو ہماری صحت تک مسلسل ارتقار پذیر رہتا ہے۔ پھر وہ خارجی بیج جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں، کسی نہ کسی حد تک اس نظام میں پھل کا باعث بنتا ہے۔ اس پھل کے بعد یہ نظام جو نیا توازن اختیار کرتا ہے۔ وہ ہماری اس تحریک کی بنیاد پر ہوگا جس کے زیر اثر ہم نے بیج کے سامنے رد عمل کا مظاہرہ کیا اور اس نظام میں اساسی توازن ہماری بنیادی دلچسپیوں سے تشکیل پاتا ہے۔“

دلچسپی کے اس نفسیاتی مفہوم سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ رچرچ کرنے سے بہت وسیع معافی میں استعمال کیا ہے جو قاری شعوری طور سے تو کسی ادب پارے کو ”دلچسپ“ سمجھتے ہوئے اس کے مطالعہ سے لطف اندوز ہو رہا ہوتا ہے۔ لیکن ادب پارے کی یہ دلچسپی دراصل وہ بیج ثابت ہوتی ہے جو قاری کے لیے حد نازک اور لطیف توازنوں سے تشکیل پانے والے نظام میں کسی نہ کسی حد تک پھل کا باعث بنتی ہے۔ اس لیے پلاٹ ایسا نہ ہو کہ قاری کا ذہن اس سے کسی طرح کے بھی اثرات قبول نہ کر سکے۔

کھتے وقت ادیب بعض نفسی کیفیات سے گزرتا ہے۔ اگر پلاٹ درست ہو تو قاری بھی کسی نہ کسی حد تک ان نفسی کیفیات سے بہرہ ور ہو سکتا ہے اور وہ نفسی رابطہ جنم لیتا ہے جسے ادیب اور قاری میں ”مکالمہ“ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اس

ضمن میں نذیر احمد اور عبداللیم شرر کے پلاٹوں کی مثالیں دی جاسکتی ہیں، نذیر احمد کی مدرسانہ ذہنیت، واعظانہ اسلوب اور مذہبی مقصد نگاری پلاٹ کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقع ہی نہیں دیتی، جب کہ شرر نے ناکام کردار نگاری، خام تاریخ نگاری اور ماحول کی غلط اور مبالغہ آمیز تصویر کاری ایسے عیوب چھپانے کے لیے صرف واقعات کی تیز رفتاری سے جنم لینے والی دلچسپی پر انحصار کیا۔ اگر ایک قاری کو بولنے کا موقع نہیں دیتا تو دوسرا سوچنے ہی نہیں دیتا۔

نقطہ عروج پلاٹ کا سب سے اہم حصہ تصور ہوتا ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مکالموں کی مانند یہ بھی ڈرامہ سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامہ کیونکہ افراد نظریات، حق و باطل یا کسی طرح کی بھی کش مکش سے جنم لیتا ہے۔ اس لیے پلاٹ میں لازماً ایک ایسا مقام بھی آئے گا، جہاں دونوں متصادم قوتوں کی آویزش منطقی انتہا پہنچ کر کسی ایک کی فتح یا شکست پر منتج ہوگی۔ انسانی ادب میں بھی واقعات (ان کا باہمی تصادم ضروری نہیں) کی انتہائی صورت نقطہ عروج سے تعبیر ہوتی ہے۔ اور بھی اچھے کہانی نگاروں کے ہاں اس کا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ پریم چند سے پہلے نقطہ عروج صرف واقعات سے ہی ترتیب پاتا تھا۔ یہ انداز قدیم داستانوں کی یادگار قرار دیا جاسکتا ہے۔ جہاں کردار شائی اور واقعات خالق عادت! چنانچہ شرر کے بعض ناولوں میں نقطہ عروج واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔ نذیر احمد چونکہ واقعات اور کردار دونوں ہی پر چھانکے رہتے ہیں۔ اس لیے ان کے ناولوں میں شاید ہی کہیں نقطہ عروج ملے۔ ابن الوقت اور توتہ النصوح میں نقطہ عروج پیدا کرنے والی کش مکش موجود ہے۔ لیکن وہ یوں بے سود ثابت ہوتی ہے کہ ان کے کردار بے جان ہیں۔ ورنہ کلیم اور ابن الوقت دونوں ہی میں اعلیٰ کردار بننے والی تمام خصوصیات موجود ہیں اور اگر انہیں نظری نشوونما کا

موقعہ دیا جاتا تو ان کے کردار، کرداری محرکات اور ماحول کی باہمی کش مکش سے جو نفسی نقطہ عروج جنم لیتا، وہ شر کے واقعاتی نقطہ عروج سے کہیں زیادہ بہتر اور متاثر کن ہوتا لیکن ان کا واعظانہ اسلوب تمام تکنیکی اصولوں پر مچایا رہتا ہے، مگر زار سوا کیونکہ اپنے پلاٹوں کی تشکیل میں ماہر تعمیرات ایسے نسبت و تناسب کا التزام روار کھتے تھے۔ اس لیے تریبی شعور کے حامل ان پلاٹوں میں نقطہ عروج واقعاتی نہیں بلکہ اس میں شعوری کاوش کا احساس بھی ہوتا ہے۔ پریم چند نے پہلی مرتبہ نقطہ عروج کی نفسی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے زور دیا کہ نقطہ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے زیر اثر جنم لینا چاہیے۔

نقطہ عروج کے لحاظ سے جدید ادب کی سب سے اہم خصوصیت، یہی ہے کہ قدیم ناولوں میں عمل یعنی کرداروں کی خارجی نشوونما اور واقعات کے تانے بانے کو اہمیت دی جاتی تھی لیکن اب اس کے برعکس نفسی واردات سے جنم لینے والی داخلی کش مکش اور باطنی کیفیات کی عکاسی کو مقصود بن سمجھا جاتا ہے۔ پہلے کردار کیونکہ واقعات کے تابع تھے، (قدیم داستانیں، تنویر احمد اور شرر) اس لیے ارتقاء کے باوجود بھی واقعات کرداروں پر حاوی ہوتے تھے، اور کردار واقعات کا دخل ہوتا تھے، لیکن اب معاملہ برعکس ہے، یعنی واقعہ کردار کے دو عمل سے معرض وجود میں آیا ہے، اب خارجی وقوعات کے تانے بانے پر اتنا زور نہیں، جتنا شخصیت کے انہماکوں میں جھانکنے کی کوشش پر ہے، نتیجہ میں اب محض واقعات کا الجھا دینا ہی نقطہ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی کش مکش نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔ یہ نفسی نقطہ عروج کچھ جدید نفسیات کا مرہون منت نہیں بلکہ ہر اس اچھے کہانی کار کے ہاں نفسی نقطہ عروج مل سکتا ہے جس نے کردار نگاری کی اساس نفسی پیچیدگیوں پر استوار کی ہو، دستوفسکی کے ناول نفسی نقطہ عروج

کی بڑی خوب صورت مثالیں ہیں۔ کیونکہ واقعات کرداروں کے نفسی تغیرات سے وقوع پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اردو میں عصمت چغتائی کا ناول ”ٹپڑھی کیکر“ اس انداز کی بڑی بھی مثال ہے۔ افسانوں میں پریم چند نے شعوری طور سے اس کا التزام رواد رکھا کہ کرداروں کی نفسی کیفیات سے نقطہ عروج جنم لے۔ چنانچہ ان کے زیر پر کا ڈبہ“ ایسے عام افسانے کے ”کرکفن“ ایسے کامیاب افسانہ تک میں نفسی نقطہ عروج کی کامیاب مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں پریم چند کے بعد منٹو، عصمت، بیدی اور ندیم کے افسانوں میں نفسی نقطہ عروج کا کامیاب مظاہرہ ملتا ہے۔ ندیم نے گزشتہ سالوں میں اپنے افسانوں کے انداز میں کافی تبدیلیاں کی ہیں، جن سے ان کے افسانوں کی تکنیک میں خاصی تبدیلیاں آرہی ہیں، اس ضمن میں ”موج خون“ بڑی کامیاب مثال ہے، جہاں داخلی کش مکش نفسی نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔

ناول و افسانہ کے ساتھ ساتھ جدید ڈرامہ میں بھی نفسی نقطہ عروج مل جاتا ہے۔ حالانکہ ڈرامہ خارجی عمل سے عبارت ہے حتیٰ کہ داخلی کش مکش بھی خارجی عمل سے ہی ظاہر ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی یونین اور نیل، آرتھر ملر اور سنسی ویلر ایسے ڈرامہ نگاروں نے جنسی محرمیوں اور نفسی تغیرات سے جنم لینے والے انسانی ایسی کو نفسی نقطہ عروج سے اور بھی مؤثر بنایا ہے۔

جدید نفسیات نے ذہنی اعمال کی تشریح و تحلیل میں جس بصیرت کو عام کیا۔ اس سے افسانوی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ہوا یہ انقلاب تلازم خیالات اور شعور کی رو سے آیا۔ تلازم خیالات کا اصول گو ”تدیم“ نفسیات میں بھی تھا، لیکن تحلیل نفسی میں خوابوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اہمیت دی گئی۔ فروڈ کے بحث و نگ نے وسیع تحقیقات سے اسے جدا گانہ طور پر علاج ہی نہ بنایا بلکہ آلات وغیرہ کی امداد سے اسے تجربہ گاہ کا وقوعہ بھی بنادیا۔ سیدھے

سادے الفاظ میں اس نظریہ کا خلاصہ یوں ہوگا کہ دیپ سے ویپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ شعور کی رُو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے پیش کیا تھا۔ اس نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ شعور کسی واضح شے یا جاہ کیفیت کا نام نہیں بلکہ یہ توندی کے دھارے کی مانند ہر دم رواں دواں اور متغیر قرہنی حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں شعور محیطِ مستقیم کی مانند نہیں ہوگا بلکہ ہر شکل صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رُو کے چار خصائص بیان کیے جو مختصراً یوں ہیں :

- ا۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔
- ب۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔
- ج۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔
- د۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیاء اور وقوعات میں رد و قبول کے باعث بعض میں تو دلچسپی ظاہر کرتی ہے۔ جب کہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔ ایک اور موقع پر اس نے شعور کی رُو کے عمل کی یوں وضاحت کی۔

”کسی پرندہ کی طرح اس میں بھی عالم پر واز اور حالت سکون کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ زبان کا آہنگ اس کی مثال ہے۔ ایک خیال ایک ہی فقرے میں ادا کرنے کے ساتھ اس فقرے کو ایک وقفے سے ختم کیا جاتا ہے۔ ہم شعور کی رُو میں حالت سکون کو اشیاء ذاتی حصہ

1SUB

(TRANSITIVE اور عالم پر دواز کو عبوری حصہ STANTIVE PART 1
PART) کہیں گے۔

شعور کی رُو کا تفصیلی تذکرہ اس بنا پر ضروری تھا کہ اس نے افسانوی
ادب کی تکنیک کو بے حد متاثر کیا جب کہ آزاد تلامذہ سے جدید شاعروں نے زیادہ
فائدہ اٹھایا، خاص طور سے ان شعراء نے جنہوں نے ایندرا پانڈے کی پیروی میں
ایجنڈہ کو اساسی اہمیت دی یا جو کھریلیزم کی تحریک سے متاثر ہوئے۔

تلامذہ اور شعور کی رُو سے پہلے افسانوی تکنیک میں بالعموم اور پلاٹ کی
تشکیل میں بالخصوص نظم و ضبط اور ترتیب و توازن کا کچھ شعور سے زیادہ ہی
محاذ رکھا جاتا تھا۔ جس کے نتیجہ میں کردار واقعات کی سیڑھی پر مصنف کی انگلی
پکڑے آرام سے چڑھتے جلتے، چنانچہ کردار نگاری کا ایک مخصوص انداز مقرر ہو چکا
تھا۔ ابتدا میں کردار کا تعارف کرایا جاتا اور کرداری خصوصیات بیان ہوتے بلکہ جلیہ
تک بتا دیا جاتا م یوں ان کی روشنی میں کردار ابھارا جاتا۔ یوں دیکھا جائے تو واقعات
سے کرداری خصوصیات ابھارنے کا کام لیا جاتا تھا بلکہ بعض اوقات تو کرداری خصوصیات
کا بیان ایک ایسے خاکہ کی صورت اختیار کر لیتا جس میں واقعات رنگ بھرتے جاتے۔
داستانی کردار نگاری اس انداز کی حامل تھی۔ علاوہ انہیں واقعات کے بیان میں
کیونکہ زمانی تسلسل اور ترتیب کو ملحوظ رکھا جاتا تھا، اس لیے کہانی کی اساس پلاٹ
پر استوار تھی، کہانی میں پلاٹ ریڑھ کی ہڈی تھا، اس میں جھول عیب اور بغیر
پلاٹ کے کہانی کفر!

تلامذہ اور شعور کی رُو نے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری
طرف کردار نگاری کا روایتی انداز یکسر بدل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گراف
کے سیدھے خطوط ابھی گلیوں کا مجموعہ بن گئے۔ اب واقعات کا زمانی تسلسل ضروری

مذہب بلکہ بعض صورتوں میں تو رکاوٹ ثابت ہونے لگا۔ زمانی پابندیوں کو ختم کیا گیا
 کردار کی سوچ کو واقعات پر فوقیت دے کر ذہنی قیود کو اخباری واقعات کا منظر
 قرار دے دیا۔ اور نفا ہر ہے کہ ذہن زمان و مکان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

آزاد تلامذہ اور شعور کی زونے کہانی کارکویوں بالکل آزاد کروا کر لا شعوری
 محرکات ان دونوں کا امتزاج در رُخ متعین کرتے ہیں اگر مختلف افراد کے لیے ایک ہی
 شے، لفظ یا رنگ کو ہیج بنایا جائے تو ان میں سے ہر ایک کے خیالات کی گھاڑی کا
 رُخ کسی اور ہی طرف ہوگا۔ شعور پر لا شعور چھاپے مار مار رہا ہے۔ جس کے نتیجہ
 میں شعور کی رُو میں مدوجزر جیسی حالت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اس لیے جس کہانی کار
 نے صرف لا شعوری محرکات کی عکاسی ہی کو مقصود فن قرار دیا۔ وہ پلاٹ کی پابندیوں
 سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس نظم و ضبط کا متقاضی ہے۔ لا شعور کی اودھم بھری دنیا اس
 سے مبرا ہے اس لیے انتشار اور ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چمکٹے
 میں فٹ نہ ہو سکیں۔ اس سے کردار نگاری کا اختلاذ بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے
 میں ٹھٹھے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لا شعوری خاکے نے لے لی۔ یوں کہانی
 کار کے لیے کردار کا حلیہ بیان کرنا یا کردار کی خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا اب
 وہ علامات و امیجز وغیرہ کی امداد سے لا شعوری عوالم کی کار فرمایاں پیدا و نشانی
 کر کردار کی فطری نہیں بلکہ نفسی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

آزاد تلامذہ کے مطابق اور شعور کی زد کے تحت کھینچے جانے والے افسانے یا
 ناول ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دور میں ہیں۔ بلکہ سبھی مقبول اور سلجھے ہوئے
 فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خاص توجہ نہیں دی۔
 بغیر پلاٹ کے افسانے عام ہو چکے ہیں۔ لیکن ایسے افسانوں میں پلاٹ کی کمی دیگر تکنیکی
 لوازمات سے پوری کر دی جاتی ہے۔ بعض کہنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنایا تو

مقصد تجربہ کی نفسی تجزی تھا اور ایسی شریذ پیدا کی کہ کسی کے پنے بھی کچھ نہ پڑے
ایسی تخلیقات کو خود کلامی سمجھ کر خود کہانی کار کے نفسی تجزیہ کے لیے تو استعمال کیا
جاسکتا ہے لیکن اگر قاری ہلک کسی بات کا بلاغ نہیں ہوتا تو پھر ایسے نفسیاتی تجربات
بے سود ہوتے ہیں۔ نفسیات انسان کے مطالعہ کا نام ہے۔ اور ادب میں بھی نفسیات
سے یہی کام لیا جانا چاہیے۔ لیکن اگر نفسیات کے زیر اثر لکھی جانے والی تحریر بلاغ سے
عاری محض ہے یعنی اظہار ہو تو ایسی نفس میں کس کام کی ؟

نفسیاتی لحاظ سے کسی کہانی کی سب سے بڑی کامیابی یہی ہے کہ قاری اس
کے ساتھ تطبیق کر کے خود کو ایک کردار سمجھتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ چلتا
جائے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مصنف کا مقصد قاری پر واضح ہی
نہیں ہوتا بلکہ اس تطبیق کی بنا پر وہ مقصد اس کے ذہن میں جاگزیں بھی ہو
جاتا ہے۔ بعض کردار مدتوں ذہن کو ہانٹ کرتے ہیں، بعض واقعات بھلائے نہیں
پھولتے۔ یہ سب تطبیق کی وجہ سے ہے۔ بچوں اور عورتوں میں خام احساسات
اور شدت جذبات کی وجہ سے یہ تطبیق آسانی سے تکمیل کے مراحل طے کریتی ہے۔
لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد قارئین اس سے نا آشنا ہوتے۔ یہ درست ہے کہ
مرد بالعموم عورتوں کی مانند رومانی ناول پڑھ کر رورور کرکے بھگو کر، نالام آرزوؤں
کا مدا و تلاش نہیں کرتے، لیکن متاثر وہ بھی ہوتے ہیں۔ البتہ عورتوں کی مانند مردوں
کے صرف غم و ہی متاثر نہیں ہوتے لیکن نفسیاتی ادب کے نام پر لکھی جانے والی بیشتر
بے سرچر کی تجربہ کی کہانیوں سے تطبیق کی سرے سے کوئی غلبہ ہی نہیں رہتی

۱۷۔ بچوں اور عورتوں کے بارے میں تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو :

ادب اور لاشعور اور تخلیق اور لاشعور کی محرکات :

اس لیے یہ تاثر انجینری کے بہت بڑے اہم وسیلہ سے محروم رہتے ہیں۔
 انسانی نوعیت کا یہ نفسیاتی مطالعہ کردار نگاری کے تفصیلی تجزیہ کے بغیر تشنہ
 رہے گا، کیونکہ ایک کامیاب کردار کہانی کے واقعات ہی کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ
 مصنف اور قاری کے درمیان ایک رابطہ بھی بناتا ہے۔ ایسا رابطہ جس سے یا تو تطبیق
 کی حالت جنم لیتی ہے اور یا پھر وہ نونہلی کیفیت جسے مضمون کی ابتداء میں مکالمہ سے
 تعبیر کیا گیا۔ کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس کا سبب وہاں یہ ہے کہ کردار
 فطری ہوا اور کردار نگاری فطرت (یا زیادہ سے زیادہ انفعیات) کے اصولوں کے
 مطابق ہوا اور اسے ہی صحیح کردار نگاری کا معیار تسلیم کرتے ہوئے ان کی نشوونما
 ای۔ ایم۔ فاسٹر کی مدور کردار (ROUND) اور سیدھے کردار (FLAT)
 دو قسموں پر انحصار کیا جاتا رہا ہے۔

فاسٹر کے بقول،

”ہم کرداروں کو سیدھے اور مدور دو قسموں میں بانٹ سکتے ہیں سترہویں
 صدی میں سیدھے کردار مزاحیہ کہلاتے تھے۔ اب انہیں بعض اوقات
 مثالی (TYPE) یا بسا اوقات کرداری خاکہ بھی کہا جاتا ہے۔ اپنی
 خالص صورت میں ان کی تشکیل ایک صفت یا تصور کے غیر سے ہوتی
 ہے۔ لیکن جیسے ہی ان میں ایک سے زیادہ عناصر کی ظہور پذیری ہوتی
 ان میں اس کہی کے آئینہ پیدا ہوجاتے ہیں۔ جو بالآخر مدور کردار پر
 منتج ہوتی ہے۔“

سیدھے کرداروں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ ہر حالت میں آسانی

پہچانے جاسکتے ہیں۔ یہ عضوی آنکھ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ قاری کی چشم جذبات انہیں پہچان لیتی ہے کیونکہ اول الذکر کے لیے تو انکا وجود محض ایک نام سے عبارت ہوتا ہے : ”تکۃ“

دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری بعد میں بھی انہیں باآسانی یاد رکھتا ہے کیونکہ حالات انہیں تبدیل نہ کر سکے۔ اس لیے قاری انہیں فراموش نہیں کر سکتا ”تکۃ“

مرد کرداروں کی اس نے خصوصی طور سے تعریف بھی نہیں کی۔ اس لیے باآسانی انہیں سیدھے کرداروں کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے البتہ وہ انہیں سیدھے کرداروں کے مقابلہ میں بہتر سمجھتا ہے کیونکہ صرف مدد کردار ہی کچھ دیر کے لیے المیہ کردار کی ادائیگی کے قابل ہوتے ہیں۔ اور ہم میں یہ مزاج اور تخصیص کے علاوہ ہر طرح کے احساسات کا موجب بھی بن سکتے ہیں ”تکۃ“

یہ قسمیں غلط تو نہیں لیکن کیا تمام کردار نگاری صرف ان دو عمومی اقسام میں بانٹی جاسکتی ہے؟ اگر افسانوی کرداروں کو عام زندگی میں ملنے والے افراد کی تصویریں یا علامات تسلیم کیا جائے تو یہ عمومی تقسیم سطحی ثابت ہوگی۔ زندگی میں افراد میں جو کرداری تنوع ملتا ہے اسے سیدھے اور مدد میں سمیٹا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں! علاوہ انہیں فاسٹرنے سیدھے کرداروں کی خصوصیات گنوائی ہیں یہ

۴۵۔ ایضاً۔ ص : ۷۳

ایضاً ص : ۷۶ ۴۵۔

ایضاً ص : ۷۷ ۴۵۔

دہی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک تشبیل ("ALLEGORY") کے جامع الصفات اور اسم بامسمیٰ کرداروں میں مل جاتی ہیں۔ لیکن تشبیل کے کرداروں کو افسانوی ادب میں کبھی بھی اعلیٰ حیثیت حاصل نہیں رہی۔

بعض اوقات کامیاب کردار نگاری کو فطری سے موسوم کیا جاتا ہے یہ غلط تو نہیں لیکن اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے۔ اس کی طرف عموماً توجہ نہیں کی جاتی۔ ہم جب فطری کہتے ہیں تو کیا اس سے ہماری مراد علم نباتات ایسی خود روی اور نمو ہوتی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں اگر یہ نہیں تو پھر دوسرا جواب یقیناً یہی ہو سکتا کہ وہ انسانی نفسیات کے مطابق ہو۔ اب اگر کردار نگاری فطری ہو... کو... کردار نگاری نفسیاتی... ہو... سے بدل دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے، یوں ایک لفظ کی تبدیلی سے کردار نگاری کے سلسلے میں بہت سی روایتی تنقید بے مقصد ثابت ہو جاتی ہے۔ اس موقع پر فطری اور نفسیاتی کردار نگاری میں امتیاز کر لینا چاہیے، فطری کردار نگاری داستانوں کی مثالی کردار نگاری یا اخلاقی اور واقعاتی کہانیوں کے شاعرانہ انصاف کے برعکس سمجھی جاسکتی ہے انسانی کردار انسان ہوتے ہوئے بھی مثالی اور تشبیلی حیثیت کی بنا پر انسان نہ رہتے تھے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ مافوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا تھا۔ اس لیے ان میں بعض ایسی غیر انسانی صفات بھی ودیعت کر دی جاتیں کہ وہ ان کے برعکس ہی ثابت ہو سکیں۔ بلکہ کامران بھی رہیں۔ کردار نگاری کا یہ انداز فطری نہ تھا۔ کردار انسانی حلیہ کے باوجود بھی انسانی فطرت کے اصولوں کے خلاف عمل پیرا نظر آتے تھے۔ (بلکہ ان کا حلیہ تک بھی مبالغے کی بنا پر عام انسانی حلیے سے کہیں زیادہ دل فریب یا قبیح معلوم ہوتا) لیکن ناول اور افسانہ داستان نگار کے زنجیر تجنیس کی پیدوار نہ تھا۔ اس لیے اس میں جب حقیقی زندگی کی تصویر کشی مقصود قرار دی گئی تو پھر کرداروں سے

ان کی حقوق البشریت چھین کر انہیں محض بشر رہنے دیا۔ یوں فطری کردار نگاری نے جہنم لیا۔ یعنی کردار انسان ہو... اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت جانا پہچانا انسان، گویا کردار نگاری کے لیے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھنا ضروری تھا۔ جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بلکہ مافوق الفطرت بن جاتا ہے۔ کردار نگاری کے ارتقار میں اسے یقیناً ایک انقلابی قدم قرار دیا جاسکتا ہے۔ مگر یہ قدم آخری نہیں کیونکہ فطری کردار نگاری کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ فطری کردار نگاری انسانی زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے اعادے کا نام ہے۔ جو عقل عام کی کسوٹی پر بھی پرکھے جاسکتے ہیں۔ فطری کردار نگاری کی اساس اس انداز پر استوار ہے کہ افراد میں عمومی لحاظ سے جو خصوصیات ملتی ہیں۔ ان کی خلاف ورزی نہ کی جائے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعض نفسی کیفیات افراد کی عمومی خصوصیات کی خلاف ورزی ہی کا نام ہیں۔ اسے اس مثال سے سمجھئے۔

رجب علی بیگ سرور کے "نساء عجائب" کا جان عالم غیر فطری کردار ہے۔ اور مرزا رسوا کی امراؤ جان آؤ فطری جب کہ پریم چند کے "کفن" کا ہیرو نفسیاتی کردار ہے۔ کیونکہ ہر آدمی بیوی کا کفن بیچ کر لٹے میں ڈھکت نہیں ہو سکتا۔ نفسیاتی کردار فطری ہی ہوگا۔ کیونکہ اس کی لوا لہمبیاں یا غیر معمولی پن استثنائی ہونے کے باوجود بھی انسانی فطرت کے دائرے سے باہر نہیں لیکن ہر فطری کردار کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں، اس لیے کامیاب کردار کا معیار اس کا محض فطری ہونا نہیں۔ بلکہ نفسیاتی ہونا قرار پاتا ہے۔ یہی نہیں نفسیاتی کردار میں فطری کردار کی خصوصیات بھی ملتی ہیں اگر اس لطیف فرق کو ملحوظ رکھا جاتا تو عابد علی عابد صاحب اہل نقاد و ہویات میں منشو کے افسانے "پنگ" میں طوائف کی کردار نگاری پر کبھی بھی اعتراض نہ کرتے۔ کیونکہ سوگندھی کا کردار فطری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بھی ہے۔ اگر محض

فطری ہوتا تو وہ گاہک کے طرز عمل سے کبھی بھی ہٹک نہ محسوس کرتی۔

میں یہ نہیں کہتا کہ سبھی کہانی کار کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا یہ کہ صرف نفسیاتی مطالعے سے ہی اچھی کردار نگاری ممکن ہے۔ یقیناً ایسی نہیں۔ اور نہ ہی یونانی المیہ نگاروں سے لے کر دوستوفسکی تک سبھی ماہرین نفسیات تھے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ خود نفسیات دانوں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ دراصل لکھنے والے کی بصیرت، مشاہدہ اور شرف نگاہی اسے انسانی نفسیات کا نباض بنا دیتی ہے۔ اس لیے وہ کرداروں کی صورت میں انسانی نفسیات کے دلچسپ مرتعے پیش کرتے ہوئے قارئین کے سامنے ایسے کردار لاتا ہے جنہیں وہ اپنا دوست، دشمن اور ہمدرہ سمجھتے ہوئے ویسا ہی رد عمل ظاہر کرتے ہیں۔ انسانی زندگی کا مطالعہ کرنے سے انسان میں کوئی نہ کوئی عجب انوکھی خصوصیت نظر آتی ہے۔ علاوہ انہیں بعض نفسی پیچیدگیاں اور ابھی کیفیات اسے کچھ کا کچھ بنا دیتی ہیں۔ کہانی کار کے لیے ایسے پیچیدہ کرداروں کی کامیاب تخلیق بہت مشکل کام ہے۔ ایسے کردار اس کے تخلیقی شعور اور فنی چنگل کے لیے سب سے بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ہمارے کہانی کاروں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے زندہ نفسی مرتعے تخلیق کیے۔ منٹو کے افسانے اس کی خوب صورت اور کامیاب مثالیں ہیں۔ انبار مل کرداروں کی تحلیل میرے خیال میں سب سے مشکل کام ہے۔ کیونکہ عام عقیدے کے برعکس محض لاشعوری محرکات کی عکاسی ہی ناکافی رہتی ہے۔ بلکہ اس مقصد کے لیے کہانی کار کو نفسی عوامل کے ساتھ ساتھ سماجی، سیاسی اور اقتصادی محرکات کا احاطہ کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ خود کہانی کار میں بھی ایک خاص طرح کی ذہنی کشادگی اور وسعت نگاہی ہونی چاہیے۔ اس کی آنکھیں ہی نہ کھلی ہوں بلکہ ذہن کے درجے بھی ناہوں نہ تو وہ زندگی کو فارمولوں سے ماپتا ہوا اور نہ

ہی رنگین شیشوں کی عینک سے دیکھتا ہو۔ بلکہ زندگی جیسی کروہ ہے اسے اسی روپے میں دیکھتے ہوئے اس کی پچھیدگیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہو۔ یوں کہانی کار میں وہ وہی پک پک پیدا ہو جائے گی، جس کی بنا پر وہ موتی کی تلاش میں انسانی فطرت کے کوڑے میں بھی ہاتھ ڈالنے سے گریز نہ کرے گا۔ اسی لیے نذیر احمد جیسے بزرگ طبعا زندہ کردار تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہو سکے۔

اس توضیح کی روشنی میں ای۔ ایم فاسٹر کے سیدھے اور مدد کرداروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو گا کہ اسے کرداروں کی نشوونما اور عمل سے تو یقیناً دلچسپی ہے لیکن وہ ان کی نشوونما میں کارفرمانی محرکات سے کوئی غرض نہیں رکھتا، حالانکہ عام زندگی میں نفسی محرکات ہی کرداری عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لیے بنیادی اہمیت نشوونما کرداری عمل کی نہیں بلکہ ان کی اساس بننے والے نفسی محرکات اور لاشعوری عوامل کی ہوتی ہے۔ عام زندگی میں بھی سیدھے اور مدد ہر طرف کے افراد ملتے ہیں۔ مگر سب اپنے اسی کردار سے پہچانتے جاتے ہیں۔ جو نفسی عناصر سے صورت پذیر ہو کر ان کی طبیعت کا ایک انداز اور سانچہ مقرر کر کے ان کے نفسی مزاج کی تشکیل کرتے ہوئے وہ حالت پیدا کر دیتا ہے۔ جس کے لیے ٹرونک نے ("PERSONA") کی اصطلاح وضع کی تھی۔

یوں بھی تمام کرداروں کو دو خانوں میں ٹٹ کر دینا کردار نگاری ایسے اہم مسئلے کو سطحی سمجھتے ہوئے اسے عمومی بنا دیتا ہے۔ ایسی تقیم سے افسانے کے کرداروں کے ساتھ تو کبھی انصاف ہو ہی نہیں سکتا، کیونکہ ناول کے برعکس افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں۔ بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت، ایک انداز اور ایک رد عمل کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ تصویر بھی مکمل خطوط اور جزئیات سے آراستہ نہیں ہوتی، بلکہ افسانہ نگار چند

اشادات ہی پر اکتفا کرتے ہوئے باقی سب کچھ قاری کی فہم و ذہانت پر چھوڑ دیتا ہے اگر ہم منشو، بیدی، مہیم، کرشن چندر وغیرہ کے تمام کرداروں کو محض سیرش اور مدور میں تقسیم کریں تو نتیجہ ظاہر ہے اگر اس مسئلے کو اہمیت دیتے ہوئے دو قسمیں ضرور کرنی ہیں۔ تو پھر ژنگ کی پیروی میں کرداروں کو باطن

(INTROVERT) اور ظاہر بین (EXTRAVERT) میں کیوں نہ تقسیم کیا جائے، یہ تقسیم نفسیاتی اصولوں پر استوار ہے۔ ژنگ نے شخصیت کے ان دو اساسی میلانات کے باہمی ملاپ سے جنم لینے والی ذیلی اقسام بھی گنوائی ہیں یا پھر ولیم جیمز کی پیروی بھی کی جاسکتی ہے جس نے گواہی تحقیق نہ کی لیکن ذہنی لحاظ سے ادیبوں کی دو اقسام ضرور کیں۔ اس کے خیال میں بلحاظ ذہن کچھ لکھنے والے کو مل (TENDER) تو کچھ سخت (TOUGH MINDED) ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم بعض کرداروں کو ایک گروہ میں اور بعض کو دوسرے میں رکھنے کے علاوہ ان دو خصوصیات کے امتزاج سے بننے والی ذیلی اقسام سے بھی مدد لے سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اول تو تمام کرداروں کو کمبوتروں کی مانند دو کاکہوں میں بند کر دینا درست نہیں۔ اور اگر ایسا کرنا ہی ٹھہرا تو پھر نفسیات کی اعداد سے زیادہ بہتر اقسام بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اور نہیں تو انہیں نفسیاتی اور غیر نفسیاتی کرداروں میں تو تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

افسانہ

زیوس سے امیر حمزہ تک

داستانوں کے اساطیری محرکات کا تجزیہ کرتے وقت یہ امر ذہن نشین رہنا چاہیے کہ داستانیں فلسفہ اور بعد ازاں فلسفہ سے جنم لینے والے ادبی اور تنقیدی نظریات (مثلاً افلاطون) سے پہلے معرض وجود میں آچکی تھیں۔ داستانیں وحشی یا نیم مہذب ذہن نے مخصوص معاشرہ ہی کے بے تخلیق ذکیں بلکہ یہ منظر ہر کائنات اور وقوعات فطرت کی تفہیم و تشریح کے ساتھ ساتھ بعض صورتوں میں تو تحریات (TABOOS) کی وضاحت سے اخلاقی منوالی کی صورت میں بعد ازاں ترقی یافتہ روپ میں سننے والے مذاہب کی اساس یا خام مواد کی صورت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ اور پی تھامس کی مانند بہت سے اساطیری ماہرین کا یہی خیال ہے کہ فن، مذہب اور فلسفہ کی

ابتدائی اور خام صورت اسطورہ متہم میں دیکھی جاسکتی ہے۔

گو فلسفہ سے پہلی مرتبہ انسان نے استدلال کا سہارا لے کر اپنے وجود اور گرد و پیش میں پھیلی دنیا اور ماحولِ نظر بکھرے کائناتی مظاہر کی تہنیم کی سی کی، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس سے پہلے انسان نے تہنیم ذات یا تہنیم کائنات کی کبھی کوشش ہی نہ کی تھی، انسان تو ابتدائے آفرینش سے ہی خوابِ جوانی کی مانند اپنے وجود کی تہنیم میں الجھنا بخود کر سلجھتا رہا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فلسفہ کے روپ میں پہلی مرتبہ سوچ کے قواعد و ضوابط دریافت کر کے عقل کے چراغ روشن کیے گئے۔ لیکن یہ عقل کہاں سے آئی؟ تو ترجمانِ فلسفہ کے خیال میں، ہماری عقل نے اساطیر سے جنم لیا ہے اور اساطیر داخلِ واردات کے استعاروں کی زبان میں ترجمہ کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔ عقل کا اولیٰں مظاہرہ خود شناسی ہے و ثانی میں اپنا لوگ کے مندر کے دروازے پر وہی قول لکھا تھا، جسے بعد ازاں سقراط نے اپنی بحث کی اساس بنایا، خود کو کو پہچانو!

انسانی خود شناسی کی اساس تعمیر پر استوار ہے، جس کا سائنسی فک پہلو تو حیاتیات، عضویات اور تشریح البدن وغیرہ علوم سے عبارت ہے لیکن تہنیم کا یہ انداز انسان کو تمام کائنات سے علیحدہ ایک اکائی مانتے ہوئے چند ایسے عمومی اصول اور قواعد و ضوابط کی دریافت تک محدود ہے جن کی تمام نوع پر تطبیق کی جاسکتی ہو خود شناسی کی اعلیٰ منزل اگر ایک طرف خود آگئی اور معرفت نفس ایسی فلسفیانہ اور متصوفانہ اصطلاحات سے واضح کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے تو دوسری طرف علمِ لاقوام (ANTHROPOLOGY) سے یہ حقیقت بھی عیاں ہوتی ہے کہ انسان نے تہذیب کے قدیم تر

اندازہ تمدن کی زیریں ترین سطح پر بھی اسطور وضع کرتے ہوئے اپنا اور کائنات کا باہمی تعلق سمجھنے کی کوشش کی۔

خود شناسی کا اعلیٰ منصب وہ ہے جس میں فرد کو الگ کر کے عہد و پیشہ میں سے نہ دیکھا جائے بلکہ بحیثیت انسان اس کائنات، ماحول اور معاشرہ سے اس کے تعلق کو دریافت کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ان سب سے فرد کے تعلق کے اندازہ کے تعین سے ہی معاشرتی تحریکات، اخلاقی ضوابط اور اخرونی کے روپ میں مذہبی قوانین جنم لیتے ہیں لیکن اگر فرد سب سے لاتعلق اور الگ تھلگ ہو تو کائنات کے اس وسیع سمندر میں اس کی حیثیت محض ایک خلیہ حیوانی مادہ ایسہ رہ جائے گی۔ شعور و احساس سے عاری اور حیات آمیز اور حیات آموز قوانین سے نا آشنا بے مقصد اور بے مصرف۔ کائناتی فضلہ!

اسطور کا محرک تیسرے ہے!

آج سے ہزاروں سال پہلے، بعید ترین ماضی میں جب وحشی انسان شکار سے شگم پری کے بعد کسی سایہ دار درخت کے ٹانگیں پسار کر بیٹھتا ہو گا تو ایسے میں یقیناً وہ سب کچھ سوچتا ہو گا۔ جو آج بھی ہم آپ سوچ سکتے ہیں بلکہ سوچتے ہیں۔ آج ہمیں موسمی تغیرات، نباتات کی نمو اور چاند سورج وغیرہ کے بارے میں سوچنے کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ ہم جغرافیہ یا سائنس کی کتابوں میں سب کچھ پڑھ چکے ہیں۔ لیکن ہم آج بھی پیدائش اور موت کی گنتی نہیں سلجھا سکے۔ ادھر علم کے نئے انداز اور سائنسی آلات کی ہتھکڑیوں کی تغیر کائنات کی بجائے اس کی ہراسرایت کو کچھ اور بھی نمایاں کرتی جاتی ہے۔ اگر آج چاند پر کمند ڈالنے کے عہد میں بھی ہماری حالت یہ ہے تو اس قدیم وحشی انسان کی کیا حالت نہ ہوتی ہوگی جس کے لیے یہ کائنات علم و حیرت آباد سے کم نہ تھی۔ طلوع آفتاب اور غروب چاند کا گھٹنا بڑھنا اور تاروں

کی چشمک زنی، موسمی تغیرات اور ان سے سے گرد و پیش کی رنگ بدلتی کیفیت خصوصیت سے دل ہلا دینے والی بادل کی گرج اور صاعقہ برق اور ان سب پر مستنزا و پیدا آتش اور موت کا مہم! بغیر شعوری کا دش کے بچہ کی پیدائش اور پھر موت بھی پریشان کن حد تک حیرت انگیز کر سکتے تھے۔ جب وہ یہ دیکھتا کہ ابھی زندہ جانور اس کے مارے ہوئے پتھر کی ضرب سے ختم ہو کر اب اس کے دسترخوان کی زینت بنا ہوا ہے تو شکم پر سی کے خوش کن احساس کے ساتھ ساتھ یقیناً یہ باعث اقباب بھی ہوتا ہوگا۔

آج خالص وحشی ذہن کا مظاہرہ مقصود ہو تو بچہ کی طرف رجوع کیا جائے، وہ بچہ جو ابھی تک تعلیم سے نا آشنا ہے۔ اور جس کا مقصد حیات خواہشات کی فوری آسودگی ہے، وہ بھی اپنے قدیم آباؤ اجداد کے نقش قدم پر چلتے ہوئے ارد گرد پھیلے ماحول اور متنوع کائنات کے بارے میں مسلسل استفسار کرتا رہتا ہے اور ہر باپ یہ جانتا ہوگا کہ بچے کے مسلسل سوالات کے اس کے ذہنی سطح کے مطابق تشنی، نمش جوابات دیتے رہنا اتنا مشکل کام ہے اگر بچہ کو چاند ستاروں کے بارے میں سائنس کی جدید ترین تحقیقات کی روشنی میں سمجھانے بیٹھ گئے، تو اس کا خام ذہن کبھی بھی نہ سمجھ پائے گا۔ لیکن چند ماموں، چاند میں چرخہ کا متقی بڑھیا اسے مطمئن کر سکتی ہے۔ اس کا ناپختہ ذہن مظاہر فطرت کو ان کے حقیقی مفہوم میں سمجھنے سے قاصر ہے۔ اس لیے حقیقت کا افسانوی بیان قابل قبول ہوتا ہے۔ پس اسی تحریر کی تشفی نے ہی اسطرح کو جنم دیا۔

۱۰۔ اس وقت تک جنسی فعل کا تولید سے کوئی تعلق نہ سمجھتا جاتا تھا، اس لیے عورت پر اسرار بھی جاتی تھی۔ اس لیے عورت کو معاشرہ میں جو تفوق حاصل ہوا وہ مادہ اندر مڑا رہی پر منتی ہوا۔ دھرتی ماما، دھرتی پو جانر خیزی کی رسوم اور مادر دیوی عشتار وغیرہ نے اسی سے جنم لیا۔

پی تھامس نے یہ کہہ کر بہت سے اور ماہرین کے خیالات کی بھی ترجمانی کی ہے کہ انسانیت کو گوشت پوست کا ایک وجود فرض کر لیں تو انسانیت کے عہد طفلی میں محسوس کیے گئے خوف و امیدیں، پریشانیوں اور تخیروں وغیرہ اسطور اور سورمائی داستانوں — (LEGENDS) وغیرہ میں ملتے ہیں۔ اس ضمن میں ممتاز اساطیری ماحصر ایچ۔ جے۔ رنڈ کی تعریف بھی قابلِ غور ہے جس کے بقول ”ہم اساطیر کی اصطلاح کسی خاص قوم کے تخیل کی مخصوص پیداوار کے اظہار کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا ظہور کہانی کی صورت میں ہوتا ہے۔ یونانی ایسی کہانی کو اسطور (میتھ) کہتے تھے جس کا لغوی مطلب لفظ ہے“

اس تعریف میں تخیل کی مخصوص پیداوار اور میتھ کا لغوی مطلب لفظ قابلِ توجہ ہیں۔ گویا اساطیر کی اساس بننے والے دونوں عناصر تخیل اور لفظ۔ ادب کی بنیاد یہی بنتے ہیں۔

انفسیات کی اہست میں جیمز ڈیور نے تخیل کی یوں تعریف کی ہے :
 ”حال میں نگری سطح پر تصورات کے روپ میں ماضی کے ادراک کی تجربات کا تعمیری استعمال جس کا تخلیقی ہونا ضروری نہیں..... لیکن کئی طرح سے یہ محض ماضی کے تجربات ہی کا اعادہ نہیں بلکہ تخیل میں ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیم نو اور تشکیل نو کی جاتی ہے۔ تنظیم و تشکیل کا یہ عمل تخلیقی بھی ہو سکتا ہے، اور محض نقالی بھی۔ ذاتی اچانک کی ترتیب و تشکیل تخلیقی ہوگی۔ جب کہ دوسروں کی ترتیب و تنظیم سے فائدہ اٹھانا محض نقالی!“

میں نے معروف نقادوں کی تعریفات سے احتراز کرتے ہوئے نفسیات کی بحث کو اس لیے ترجیح دی ہے کہ ایک تو دگرگونی اعمال کی مانند اب تخیل کو تنقید کی بجائے نفسیات سے زیادہ بہتر طور سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اور دوسرے اسی تعریف میں تخیل کی اس اہم ترین خصوصیت کو واضح الفاظ میں اجاگر کیا گیا ہے، جسکی کاروائیاں ہمیں اساطیر اور داستانوں میں نمایاں طور سے ہی نہیں ملتیں، بلکہ ایک لحاظ سے تو ان کی اساس ہی ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیم نو اور تشکیل نو پر ہے۔ اس خصوصیت کی وضاحت آئندہ سطور میں ہو جائے گی۔

لفظ کی اہمیت مسلم ہے۔ اگر فن پارہ کو جسم قرار دیا جائے تو لفظ اس میں خلیے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ جو بظاہر تو غیر اہم اور بے وقعت نظر آتا ہے، لیکن ان ہی کی ترتیب، ترکیب اور امتزاج سے ابلاغ کی تکمیل ہوتی ہے۔ الفاظ سے بے نیازی کے اس دور میں سارے ترسنے اپنی خود نوشت سوانح عمری کا عنوان "الفاظ" رکھ کر غالباً جدید دور میں لفظ کو سب سے بڑا خراج عقیدت پیش کیا، مگر ناسیاتی کل یعنی ادب میں لفظ کافی کی حیثیت رکھتا ہے، تو تخیل صورت پذیر ہی کے سانچے مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ راہنما ستارہ کا روپ دھار لیتا ہے۔

ادب کے علاوہ اساطیر میں لفظ کی اہمیت اسی سے عیاں ہو سکتی ہے کہ میکس ملر کے انسانی وابستان فکر کی اساس بھی اسی پر استوار تھی۔ اس نزاعی وابستان میں اس نے مختلف اساطیر سے وابستہ دیوتاؤں کے اسماء کے تقابلی اور تجزیاتی مطالعہ سے اسطور کو عالمگیر حیثیت دے کر انسانی سوچ کے مشترک سرچشمہ کی دریافت کی کوشش کی تھی، مگر اس پر کڑی تنقید کی گئی مگر اسکے خیالات کا مطالعہ وپس سے خالی نہیں، یہاں یونانی دیوتا ریوس کے نام کا تقابلی مطالعہ درج ہے :

"DIA USH PITAR" "ZEUS PITAR" "JUPITAR" "TYR"

(قدیم یونانک) (لاطینی) (یونانی) (منسکرت)

اس تقابلی تجزیہ کو مزید بڑھانے پر سینٹ پیٹر سے وابستہ کرامات کا کھوج بھی لگایا جا سکتا ہے، اس ضمن میں بعض اور اقوام کی اساطیر سے وابستہ الفاظ کا مطالعہ بھی دلچسپ ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً قدیم بابل میں شمش "سورج کا دیوتا" (ALLATU) دودخ کی دیوی اور تیامت "بہت بڑی عفریت تھی، عربی میں شمس سورج ہے اسی طرح تیامت کا قیامت بن جانا بے حد قیاس نہیں۔

تخیل اور لفظ کا تفصیلی مطالعہ داستانوں پر اساطیری اثرات کے تجزیہ میں اس کی حیثیت رکھتا ہے آج اگر اساطیر علم الاقوام کے مباحث یا مردہ خاہب کی مثالوں کی صورت اختیار کر چکی تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ اب واقعی مردہ ہے۔ اساطیر ان معنوں میں کبھی بھی نہیں مر سکتی، کیونکہ سائنسی اور عقلی ترقی کے باوجود بھی آج کے انسان کے لیے کسی نہ کسی اسطور کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ گو آج کا مہذب انسان شعوری طور سے دیوتاؤں اور ان کے کارناموں کو محض داستان پارینہ سمجھتا ہے لیکن بقول الدس بکسلے "اب بھی اسطور موجود ہیں، اور وہ انسانی ذہن کے کسی روپوش گوشے کے لیے اب بھی کشش رکھتے ہیں، یہ درست ہے کہ یہ گوشہ بڑی حد تک گرینرپا اور کسی حد تک کم امتزاج یافتہ ہے، لیکن نفسیاتی لحاظ سے اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔"

گو بکسلے نے نفسیاتی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں، لیکن اس سے فوٹا

ذہن ٹرنگ کے اجتماعی لاشعور کی طرف جاتا ہے۔ اسی نے اپنے ایک مشہور مضمون "PSYCHOLOGY AND LITERATURE" میں بڑی خوب صورتی سے ان عوامل کی نشاندہی کی ہے جو اجتماعی لاشعور کے تیج سے ادب کی تخلیق کے لیے عمرکات کی صورت اختیار کرتے ہوئے بعض مخصوص علامات استعارات اور انفرادی اسلوب کا باعث بنتے ہیں۔ اس مضمون میں اجتماعی لاشعور کے بارے میں اس نے یوں تحریر کیا :

"اجتماعی لاشعور سے ہماری مراد وہ مخصوص نوعیت کا نفسی میلان ہے جو موروثی قوتوں کا مرکب بنتا ہوتا ہے۔ اسی سے ہمارا شعور ارتقاء پذیر ہوا۔ اگر جسم کا عضوی — لحاظ سے مطالعہ کیا جائے تو اس میں ارتقاء کے ابتدائی مدارج کی یادگاریں ملتی ہیں اور کوئی وجہ نہیں کہ انسانی سائیکل کا بھی اسی قانون کے مطابق ارتقاء نہ ہوا ہوگا۔ یہ مسئلہ امر ہے کہ خوابوں، اعصابی نخل کی بعض حالتوں اور ویلوانہ پن کی بعض صورتوں میں جب شعور گرہنا جاتا ہے تو اس وقت ذہن کی سطح پر وہ مواد ابھرتا ہے جس میں نفسی ارتقاء کے ابتدائی اور غیر تمدن عہد کے تمام میلانات دیکھے جاسکتے ہیں۔ اور بعض اوقات تو یہ علامات بذاتِ خود اتنی قدیم صورت کی حامل ہوتی ہیں کہ ہم ان کا قدیم ترین تعلیمات سے رشتہ استوار کر سکتے ہیں اور یوں جدید لباہوں میں طبوس اساطیری موضوعات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔" ایک اور کتاب^۱ میں اس نے یوں لکھا :

"اجتماعی لاشعور کا مواد خالق نہیں بلکہ اجتماعی ہوتا ہے۔ یعنی یہ کسی فرد واحد سے مخصوص نہیں بلکہ کم از کم کسی ایک گروہ بلکہ اصولی طور سے تو کسی ایک قوم اور بالآخر تمام انسانیت پر حاوی ہوتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا مواد فرد اپنی زندگی کے دوران حاصل نہیں کرتا بلکہ یہ تو ورثہ میں

ہے ہوئے جبلی سانچے جس تفہیم کی اساسی صورتیں اور بنیادی علامات ان ہی کو اصطلاح میں (ARCHE TYPES) کہا جاتا ہے؟
گو بھانہ موضوع داستانوں کی چار اقسام کی جاتی ہیں۔

۱۔ مہاتمی داستانیں

۲۔ فوق الفطرت عناصر پر مشتمل داستانیں

۳۔ جانوروں کو کردار بنا کر درس اخلاق دینے والی داستانیں

۴۔ خالص عشقیہ داستانیں

لیکن داستانوں کی یہ تقسیم قطعی یا آخری نہیں قرار دی جاسکتی۔ یہ تو محض سہولت کے لیے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستانوں میں یہ تمام موضوعات عناصر کی صورت اختیار کر کے رنگ آمیزی کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ مہم جوئی، فوق الفطرت عناصر کی تفسیر، بیرونی ادا کرنے والے جانور (بالعموم طوطا اور مینا) اور جنسی پختہ رہ، یہ سب کچھ بالعموم ایک ہی داستان میں مل سکتا ہے اور ملتا ہے۔ اس لیے داستانوں کو محض ان موضوعات میں مقید کر دینا گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے، ہاں اسی صورت میں انہیں جدا گانہ نام دیا جاسکتا ہے، جب کہ داستان نگار نے شعری

کاوش سے خود کو کسی ایک ہی موضوع کا پابند رکھا ہو، جیسے جاگم کہانیاں،

داستان، ادب کی ایک باقاعدہ صنف ہی نہیں، بلکہ کسی زمانہ میں شری یا

بعض صورتوں میں منظوم ادب کی واحد صورت بھی تھی اس ضمن میں یونان کی مثال

پیش کی جاسکتی ہے۔ جہاں فلسفہ، المیہ، ڈراموں اور غنائی شاعری سے پہلے

ایلیٹہ اداؤں کی موجود تھیں۔ ادیبی بعد میں اساطیر کی بنیاد بنیں۔ اس مقصد

کے لیے کسی بھی ترقی یافتہ ملک کی اساطیر کے تجزیہ سے وہ تمام عناصر مل سکتے ہیں جو

بعد میں داستان کی تکنیک کا لازمی جزو قرار دیے گئے۔ اگر وہ ہن سے ان کا اساطیری

ہونا نکال دیا جائے اور یہ کہ ان کے فحش کردار کبھی پوچھے بھی جاتے رہے ہیں تو ادبی لحاظ سے ہم انہیں بہترین قرار دے سکتے ہیں، بلکہ قدامت کا حسن ان کی کشش میں کچھ اضافہ بھی کر سکتا ہے۔

اساطیر نے ہر عہد کے ادب کو کس حد تک متاثر کیا، اس کا اندازہ نوٹس سپنس کے اس بیان سے لگایا جاسکتا ہے: "شاعری اور اساطیر میں الٹ رشتہ ہے، وحش ذہن کا اساطیر کی صورت میں فطری وقوعات کو انسانی خصائص اور عقل عطا کرنا بذاتِ خود شاعرانہ عمل ہے، اور اسی سے وحشی ذہن فطرت کے بہت قریب ہو جاتا ہے اور کسی بھی وحشی معاشرہ میں شاعری کا سب سے بڑا اہم موضوع انسانی مقدمہ کے ناخدا دیوتاؤں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ پیٹر کی منظومات، ہومر کے رزمیے، اندروے کے قدیم باشندوں کے ساگا اور جاپان کی "NINOGHI" وغیرہ سبھی اساطیر کی مرہونِ منت ہیں؟ یہ اندازِ نظر صرف سپنس سے ہی مخصوص نہیں بلکہ اور بھی کئی حضرات ان ہی خیالات کا اظہار کر چکے ہیں مثلاً BULFINCH نے اساطیر پر اپنی عظیم کتاب کے دیباچہ میں اسی نظریہ کا اظہار کرتے ہوئے اساطیر کو ادب کی باندی "قہر اور دیا، اپنی تھامس کے خیال میں یہ معاشرہ کی مذہبی زندگی کے ساتھ فن، شاعری اور لوک ادب میں ابھی تک مستقل مقام کی حامل ہیں؟ اور ڈنگ کے نظریہ کے لیے تو غلام مواد ہی اساطیر مہیا کرتی ہیں۔

گو مختلف محاکم کی اساطیر کا تقابلی جائزہ موضوع سے خارج ہے، تاہم اس امر کی نشاندہی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ مقامی حالات اور علاقائی کوائف سے قطع نظر دنیا کے بیشتر محاکم کی اساطیر میں کافی سے زیادہ مماثلت ملتی ہے، بلکہ مشہور فرانسیسی محقق AGNES KIRSOP MICHELS کے خیال میں تو ہندوستان، آئس لینڈ، اہلن اور رومن اساطیر میں مشابہت پائی جاتی ہے، اس امر کی طرف

اس بنا پر توجہ مبذول کرانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ بعض ماہرین نے کسی ایک اسطورہ جن میں سب سے نمایاں شمسی اسطورہ SUN MYTH ہے کہ عالمی اساطیر کی اساس قرار دیتے ہوئے اس کی روشنی میں مختلف ممالک کی اساطیر کی تشریح و تفہیم کی۔ ہمیں اس نصابی نگر و پسپ بحث میں الجھنے کی ضرورت نہیں اتنا ضرور ہے کہ اساطیر ہی کی مانند داستانوں کے اساسی عناصر ترکیبی۔ جیسے تخیل کی فراوانی، فوق افطرت عناصر، مثالی کردار، مطلق حیوانات اور گویا نباتات، وغیرہ سبھی بیشتر ممالک کی داستانوں میں مشترک ملے ہیں۔ اس کی وجہ ایک ملک کے ادب پر دوسرے ملک کے اثرات دلی بات نہیں۔ گویا اس میں بھی جزوی صداقت ملتی ہے۔ لیکن اسے قطعی سبب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس کی تو ایک ہی نفسیاتی وجہ ہو سکتی ہے کہ اب اگرچہ تہذیبی معاصر تمدنی انداز، تعلیم و تربیت کے مخصوص سانچوں، سماجی قہریات اور مذہبی اقدار سے فرد اور اس کی سوچ کو شعوری یا لاشعوری طور سے ایک خاص ڈگر پر ڈالا جاتا ہے۔ لیکن ابتدائے انسانیت میں ایسا نہ تھا۔ تخیل پر شعوری حکم کے پھرے نہ تھے۔ اور انسان کیونکہ ہر حال میں انسان ہی ہے۔ اس لیے مقامی حالات کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر بالعموم ایک ہی انداز میں تخیل کو جولانیاں دکھانے کا موقع ملا۔ جب ایک ملک کا ادب دوسرے ملک پر اثر انداز ہوتا ہے۔ تو اس سے بھی یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ زمان و مکان کے بعد کے باوجود بھی انسانی سوچ اساسی لحاظ سے ایک ایسی ہی ہے۔ ورنہ ایک ملک کی کہانیاں دوسرے ملک میں کبھی مقبول نہ ہو سکتیں۔ اور جب ٹرنگ نے ادیب کو اجتماعی آدمی

(COLLECTIVE MAN) قرار دیا تو اسی بنا پر کہ اس کے بقول: ”وہ انسانیت

کی لاشعوری نفسی زلیست کی تجسیم کرتے ہوئے اس کے فروغ کا باعث بنتا ہے؟“
داستانوں کے تفصیلی مطالعہ سے پہلے حیوانی کہانیوں کا تفصیلی مطالعہ ناگزیر ہے

معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ دیگر نوع کی داستانوں کے مقابلہ میں ان سے وحشی ذہن کی نسبت واضح عکاسی ہوتی ہے۔

قدیم انسان (جسے "ARCHAIC MAN" کا نام دیتا ہے) کا جنگل سے گہرا رابطہ تھا۔ جنگل جو اپنے رنگ بدستے روپ سے کبھی کسی مہربان دوست کی طرح مسکراتا نظر آتا تو کبھی عورت ایسا پترا سرار معلوم ہوتا، کبھی وہ ہمت مردانہ کیلئے ہمیز کا کام کرتا تو کبھی مات کی تاریکی میں اس کی چٹا سرار سرگوشیاں و ہشت ظہری کر دیتیں، حیوانات اور نباتات کی صورت میں جو تنوع ملتا ہے۔ وہ اس کے لیے مسلسل تھیر کا باعث تھا۔ غرض کہ وہ اس کی مہربان پناہ گاہ میں زندگی بسر کرتے ہوئے اس سے خوفزدہ بھی رہتا تھا اور یوں جنگل اس کے شعور پر حاوی رہا اور اس کے اثرات اتنے گہمیر تھے کہ اس کی تسخیر اور بعد ازاں تہذیب و تمدن سے اس کے محرکے آزاد ہو جانے کے بعد بھی وہ اس کے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن کر زندگی پر اثر انداز رہا۔

نباتات اور حیوانات کو ذی روح تصور کرتے ہوئے انہیں عقل و شعور استعمال، قوت گویائی، قوت ارادی اور دیگر انسانی خصائص سے متصف کرنے کو ٹیلر کی وضع کردہ اصطلاح میں "ARCHAIC MAN" کہتے ہیں۔ آج بھی بچے اپنے قدیم آبا کی مانند اس انداز سے سوچتا اور تفہیم کرتا ملتا ہے۔ ہمیں آج یہ کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن قدیم دور کا انسان جنگل سے اتنا دور نہ تھا کہ اسے جنگل کے ہاسیوں سے ملاقات کے لیے چڑیا گھر کا رخ کرنا پڑتا۔ جنگل اس کے لیے چار سارے خوف پیدا کرنے والا بھی تھا۔ لیکن جنگل کا اس کی زندگی سے بہت گہرا تعلق تھا۔ اس کی بعض جنگل کی تال پر دھڑکتی تھیں۔ اور جنگل کا نشہ اس کے اعصاب میں بچا ہوا تھا۔ اس لیے جب پہلی مرتبہ اس نے تنہیم کائنات کے لیے سوچا تو اسے بعد

کے اہل نظر اور صوفیاء کی مانند جنگل ذی روح مطوم ہوا۔ اس نے انہیں ذی روح قرار دے کر دنیا میں ان کی موجودگی کا جواز ہی نہ پیدا کیا بلکہ تفہیم کی راہیں بھی تراشیں، اس نے انہیں انسانی خصائص کا حامل ہی قرار نہ دیا بلکہ بعض درختوں کو مقدس قرار دیتے ہوئے انہیں اساطیر میں ایک مستقل مقام عطا کر دیا اسی پر ارتقا دیکرتے ہوئے بعض جانوروں کو اعلیٰ اور اک اور ارفع و استعلا دے کر خود ان سے نیکی، خیر اور برتر اخلاق کا درس لیا۔ اس کی وجہ گوم (GOMME) نے یوں بیان کی ہے :

”ان دخیوں کی تمام معلومات اپنے مادی حواس سے اخذ شدہ ہوتی تھیں۔ اس لیے وہ خود سے عدم مشابہت نہ کہنے والی اشیاء کو بھی اپنی شخصیت کے آئینہ ہی میں دیکھتے تھے ؟“

چنانچہ بولتے حیوان اور درخت انسان کا حیوان یا کسی درخت کا روپ و ہمارا لینا یا کسی پرندہ کی صورت میں پرواز یہ اور اسی نوعیت کی تمام داستانیں سچس کے خیال میں :

”یا تو بلا واسطہ طور سے ہی "ANIMISM" عہد کی یادگار ہیں اور یا پھر وہ اس عہد کی داستانوں سے متاثر ہو کر لکھی گئیں۔“

۱۔ اس سلسلہ میں ہندوؤں کی مثال دی جاسکتی ہے جن کے ہاں آج بھی تلسی، ہڑار، پھیل اسی بنار پر مقدس سمجھے جاتے ہیں، کہ اول الذکر وشنو کا پوتا ہے جب کہ مؤخر الذکر پر تمام دیوتاؤں کا سیرا ہی نہیں ہوتا بلکہ ایک مخصوص مہینہ میں وشنو ایک ماہ کے لیے پھیل بن جاتا ہے۔

جیوانی داستانوں نے انسان کی ایک اہم نفسی تسکین کے لیے جنم لیا اور انہوں نے مختلف عہد کے انسانوں کو کس حد تک متاثر کیا، اس کا اندازہ ان کی مقبولیت سے لگایا جاسکتا ہے۔ نوآکرنگیاں چند کے مطابق جنوبی افریقہ کے "BUSHMEN" میں بھی یہ کہانیاں بالکل سادہ اور نامکمل شکل میں متنی ہیں۔ لائبریر کے جیشیوں کے "۷۸۱" قبیلہ میں ۱۸۳۰ء میں جب لکھنے کا رواج ہوا تو انہوں نے سب سے پہلے جانوروں کی جھونڈی کہانیاں ہی لکھیں، بقول SAYCE ان کہانیوں کا وطن افریقہ ہی ہونا چاہیے۔ کیونکہ وہاں کے باشندے خود کو جانوروں سے زیادہ بلند نہیں سمجھتے، مصر کی برتر تہذیب میں یہ سب سے پہلے آئیں۔ کیونکہ انہیں جانوروں کے غلطی ذکر کرنے والے تحت اشعر کا احساس تھا، اور وہ انہیں پوجتے ہی تھے۔۔۔ مصر سے یہ کہانیاں فینیشیا (PHONECIA) پہنچیں اور ایشائے کوچک وغیرہ میں گئیں۔ بابل کے کتبوں یا نقوش میں جانوروں کے عمدہ مکالمے ہیں، ان کہانیوں کی مثال تورات میں ہے۔ یہاں سے یہ حکایات یونان میں پہنچیں، جہاں وہ ایسپ کی کہانیوں کے نام سے پھیل گئیں۔۔۔۔۔ اردو میں انہیں حکایات بقمان کہا جاتا ہے۔۔۔

اب ہم ہندوستانی کہانیوں پر غور کرتے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں قدیم زمانے میں بھی تھیں، لیکن غالباً انہیں ادبی شکل میں نہیں لکھا گیا تھا، سنسکرت کی عام کہانیاں عموماً پراکرت سے آئیں، ۸۰۰ ق. م کے قریب اپنشد لکھے گئے تھے۔ ان میں ایک تشیل ہے کہ کتوں نے جمع ہو کر ایک سردار کو چنا اور کھانا مانگنے کے لیے مل کر شور مچا کر باغ شروع کر دیا۔ یہ ہندوستان کی پہلی لکھی ہوئی کہانی ہے۔ مہا بھارت میں تو جگہ جگہ کہانیاں ہیں۔۔۔۔۔ مہا بھارت کے بعد ہندوستان کی کہانیوں کا وہ خزانہ آتا ہے جسے جانک

کہتے ہیں یہ وہ پالی کہانیاں ہیں جو وقتاً فوقتاً گوتم بدھ نے اپنے پہلے جنموں کے بارے میں سنائیں۔ یہ ۵۴۰ نہیں اور ۲۲ جلدیں ہیں..... حیوانی کہانیوں کے لیے جانکج کے بعد سنسکرت کی مشہور کتاب "پنچ تنتر" ملتی ہے۔ یہ دنیا کی بڑی کتابوں میں سے ہے۔ مختلف زبانوں میں جتنے زیادہ ترجمے اس کے ہوئے ہیں۔ اتنے غالباً کسی کتاب کے نہیں ہوئے۔ یہی انوار ہیبلی کی اصل ہے تحقیق یہ ہے کہ یہ ۲۰۰ ق م میں کشمیر میں کہی گئی۔ اس کا مصنف وشنو شرما ہے۔ "پنچ تنتر" کا اصل نسخہ نہیں ملتا جانکج میں "پنچ تنتر" کے تین حصوں کی بنیادی کہانیاں ملتی ہیں۔ "پنچ تنتر" کے بعد بہت کتنا منجری، کتھاسرت ساگر، پتوپر دیش اور شک ستپنی میں بھی جانوروں کی کہانیوں نے دخل پایا۔

ان ملکوں کی حیوانی کہانیوں میں کچھ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ افریقہ اور مصر والوں کی کہانیوں میں اخلاقیات سے کوئی واسطہ نہیں کیے یہاں یہ کہانیاں سادہ شکل میں ملتی ہیں، ان کے یہاں خرگوش ہمیشہ چالاکی کا کام کرتا اور اسی قسم کی کہانیوں کی اصل ان ملک سمجھنی چاہیئے۔ ہندوستان میں گیدڑ شیر کا وزیر ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ چالاک ہوتا ہے۔ یونان میں لومڑی وزارت پاتی ہے۔ یونانی اور ہندو کہانیوں میں خاص فرق یہ ہے کہ یونانی جانور، جانور کی طرح کام

لے۔ لومڑی کی چالاک کے بارے میں قدیم ترین حوالہ سومیری اسالیکی منظوم داستان "ان کی" اور "نن ہرسگا" یا "لون" کہانی میں دیکھا جاسکتا ہے جس میں لومڑی دیوتاؤں کو مصیبت میں مبتلا دیکھ کر ان کے پاس نن ہرسگا کو لے کے لیے انعام کا مطالبہ کرتی ہے۔

مزید تفصیلات کیلئے ملاحظہ ہو: "تخلیق کائنات" مولفہ ابن حنیف

کہتے ہیں، ہندوستان میں جانور انسان کی طرح، ہندوستان میں تناسخ کے عقیدے کی وجہ سے بعض آدمیوں کا جانور کے لباس میں ہونا جانوروں کے قتل کا ذمہ دار ہے، وہ آدمیوں کے سے کام کرتے دکھائے جاتے ہیں، ہیرو کسی وقت جانور پر احسان کرتا ہے، اور جانور اس کے محلے میں کسی سخت مصیبت میں مدد کرتا ہے، طوطے بہت قیمتی ماز بتا دیتے ہیں، ایسپ کے کوئے اور لوٹری معمولی کوئے اور لوٹری سے زیادہ نہیں، پنج منتز یعنی کبوتر دو منہ میں گیدڑ بالکل ایک سیاستدان امیر ہے، شیر ایک طاقتور بادشاہ جس کا باقاعدہ دربار لگتا ہے، حیوانوں کے پردے میں سیاست تو خالص ہندوستانی چیز ہے، اس پر ہرٹل کا یہ بیان مزید اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے، کہانیوں سے سیاسی نصیحت دینا ہندوستان کی خصوصیت ہے، سیاسی نصیحت پنج منتز تک ہی محدود نہیں بلکہ مہا بھارت کی حیوانی کہانیوں تک میں پائی جاتی ہے، اور لوئی سپنس کے خیال میں تو ویدی ادب اپنی سیدھی سادھی صورت میں (ANIMISTIC) ہی ہے۔

حیوانی کہانیوں میں طوطا کی کہانیوں کو بہت زیادہ اہمیت ہی حاصل نہیں، بلکہ بیشتر ممالک کی داستانوں کے طوطوں کے کردار کی اساسی خصوصیت ہمارے محاورہ کے برعکس، طوطا چٹھی نہیں بلکہ عقل مند ہے اور وفاداری ہے، اور ہماری داستانوں کی مانند دنیا کے بیشتر ممالک میں پائی جانے والی داستانوں میں عقل مند طوطے ملتے ہیں، بلانڈیل میں توپی گورانی داستان (TAUPI-GURANI LEGEND) میں دو بھائیوں توپی اور گورانی کی دریا کے امیزان کے دائیں کنارے پر مہمات کا حال بیان ہے، اس داستان کے ہیرو یعنی گورانی کے پاس ایک بہت عقل مند طوطا "میتا" ("MAITA") ہے، جو اس کے کندھے پر بیٹھا اسے آنے والے خطرات سے متنبہ کرتا رہتا ہے، ہمارے ہاں تو تا کہانی بہت مشہور ہے، جس کی اصل شکرت

لنک سب تھی "لنک پنہی ہے۔ بارہویں صدی میں پانی جانے والی سنگ پتھری بھی
 بعد ہی کے مآخذ میں سے ہے۔ علاوہ انہیں یہ فارسی اور اردو میں تشرار و منظوم
 دونوں ہی صورتوں میں ملتی ہے، لیکن بنیادی مقصد سب میں ایک ہی ہے۔ یعنی
 طوطا خاوند کی عدم موجودگی میں ہر رات ایک دلچسپ مگر نصیحت آموز کہانی سن کر
 بدکار عورت کو اپنے آشنا سونے سے روکتا ہے۔ جابنگ میں بھی سمجھ دار طوطے ملتے ہیں؟
 ایک کہانی میں دو طوطے ہیں، ایک عورت کو بدچلتی سے منع کرنے پر اس کے ہاتھوں
 مارا جاتا ہے۔ جب کہ دوسرا خاموش رہ کر اپنی جان بچاتا ہے۔ مگر خاوند کی واپسی
 پر اسے تمام رام کہانی سن کر اسے سزا دلواتا ہے اور رجب علی بیگ سرور کے فسانہ
 حمایت کا طوطا گو صاف گوئی کی وجہ سے شہزادہ اور اس کے بیوی میں ناچاقی کا
 باعث بنتا ہے۔ مگر سرور نے اس کی زبان سے وہ اشعار اور مکالمات ادا کرنا سکے
 خلا سفر اس کے آگے پانی بھرتے نظر آئیں۔

مشرق کی مانند مغرب میں بھی حیوانی داستانیں مقبول و مرغوب رہی ہیں۔
 افلاطون اس روایت کا ذمہ دار ہے کہ قید خانہ میں سقراط نے نقان کی کہانیوں
 کو منظوم کرنا شروع کیا تھا۔ علاوہ انہیں ارسطو اور لوشین نے بھی اس کی کہانیاں
 نقل کی تھیں، صرف اس سے ہی ان کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یونان
 کے علاوہ ہمیں یورپ بھی تقریباً تمام ہی ترقی یافتہ زبانوں میں حیوانی کہانیوں
 کا دافر ذخیرہ ملتا ہے۔ تیرھویں صدی میں میری ٹوی فرانس سترھویں صدی
 میں لافانتین (LAFONTAINE) اور اٹھارہویں صدی میں جون گے
 کا نام بہت نمایاں ہے۔

جابنگ کہانیوں کے انگریزی مترجمین ایچ ٹی فرانس اور ای جے تھامس کے
 بقول یورپ کی بیشتر زبانوں میں ان کہانیوں کے اثرات کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

ان کے خیال میں چاسکی "PARDNER'S TALE" دراصل جانک کہانی ہی ہے۔ اسی طرح "LAFONTAIN'S FABLES" میں بھی جانک کہانیاں ملتی ہیں، انہوں نے ہر کہانی کے اختتام پر مختلف زبانوں میں ان کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ مثلاً سم سمار جانک نمبر ۲۰ یعنی بند را در گھڑیاں کی کہانی تبت، جاپان، یونان اور ہندوؤں کے ہاں ملتی ہے، افلاطون نے بھی اسے لکھا تھا، جانک کہانیوں کے مطالعہ سے یہ امر واضح ہوتا ہے کہ مہاتما بردہ کے گزشتہ جنموں کا حال بیان کرنے میں مختلف النوع جانوروں سے کام لیا گیا ہے۔ چنانچہ ان کہانیوں میں بندر، امرتبہ ہرن اور شیر و س دس مرتبہ راج ہنس، مرتبہ چیتا اور ماتھی چھ مرتبہ، پالتو مرغ اور ہندی عقاب پانچ پانچ مرتبہ، گھوڑا بیل اور مور چار چار مرتبہ، گیدڑ، گوا، کھٹ، بڑھئی اور مور دو دو مرتبہ اور کتا، آبی پرندہ، خرگوش، مرغ اور جنگلی پرندہ ایک ایک مرتبہ پتا ہے۔

مختلف اوفار اور زبانوں میں پائی جانے والی حیوانی کہانیوں کا تقابلی مطالعہ اور مشاہدہ عناصر کا مجموعہ بہت دلچسپ ہے۔ لیکن یہ ہمیں اپنے مقصد سے بہت ہی دور لے جائے گا۔ لیکن اس تفصیلی تجزیہ سے اتنا ضرور واضح ہو جاتا ہے کہ انسان نے جنگل کے باسیوں کو خود سے دور نہ سمجھا۔ مختلف جانوروں کو اخلاقی اوصاف سے نوازا۔ دراصل ایک طرح کی تخیلی تجسیم PERSONIFICATION ہی تو

تھی، اس نے پہلے تو کچھ اچھائیاں اور برائیاں جانوروں کو سونپیں اور پھر تخیل کی آنا دہ روی سے کام لیتے ہوئے انہیں اپنے لیے باعثِ حس بنایا، بعض جانوروں کو کسی حقیقی یا فرضی خصوصیت کے باعث بعض انسانی اوصاف کے لیے علامت قرار دے دیا اور ان علامات میں زمان و مکان اور زبان و تمدن کے فاصلوں اور بُعد کے باوجود پائی جانے والی مشابہت اس نوع کی کہانیوں کو بلیاوی طور سے ANIMISTIC

بنادیتی ہے یعنی کائنات اور حیوانات کو انسانوں کی مانند عوامی روح تصور کرتے ہوئے سلسلہ کائنات میں انہیں ان کا مقام دینے کے ساتھ ساتھ ان کی ہستی کو خیر و شر کے قوانین کے تابع کرتے ہوئے انہیں اپنے ساتھ ملائے کی کوشش کی۔

یہاں اس امر کی طرف خصوصی توجہ دلانا مقصود ہے کہ تقریباً تمام ہی عالمی اساطیر میں بعض حیوانات کو مقدس درجہ دیا جاتا رہا ہے۔ مثلاً ہندو اساطیر میں سرسوتی دھرتی اور فن کی دیوی، مہر پر اور کام دیو (شبوت کا دیوتا)، طوطا پر سوار ہوتا تھا ہندو شیو کے بیل کو پوجتے تھے۔ گائے آج بنگ مقدس ہے۔ اسی طرح مصر میں بھی نندی اور ایسی بیلوں کی پرستش ہوتی تھی اور شائع اس بنا پر حضرت موسیٰ کی عدم موجودگی میں ان کے پیوکاروں پر گائو سامری کا سحر چل گیا۔ گوا سلام میں پرندوں وغیرہ کو مذہبی احکام کی بنا پر تو مقدس نہ سمجھا گیا لیکن حضرت سلیمان اور بکھ سبائے قصہ سے ہر کوئی خاص اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اور اسی طرح مزاروں اور درگاہوں پر بیٹھے رہنے کی وجہ سے عموماً کوتر پاک سمجھے جاتے ہیں۔ اساطیر میں ان کی تقدیس یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ قدیم اساطیر میں سے یونانی اور رومن اساطیر کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر تقریباً تمام ممالک میں انسان اور جانوروں کے مرکب سے تشکیل پانے والے دیوتا بھی ملتے ہیں۔ چنانچہ مصری دیوتا تموت کا دھڑا انسان اور گرہون ثعلب نما ایک لمبی چوہنچ والے پرندہ کی ہوتی تھی۔ اباجاہول ("SPHINX") کا تصور بھی اسی سے ہوتا ہے۔ ہندوؤں کے مل گیش

آہمی اور مل تھی کا مرکب تھا۔ یونانی پر دار دیوتاؤں کا پتھام رساں دیوتا ہرمیس دراصل پہلے ایک پرندہ ہی ہوگا۔ لاطینی جنگی دیوتا "PICUS" پہلے کھٹ بڑھتی ہوتا تھا بلکہ بعض ماہرین اساطیر کے خیال میں تو یہودیوں کے مل فرشوں کا تصور دراصل پرندہ اسطور کی ارتقا یافتہ صورت ہوگا۔ اور ہمارے مل ہما کی

تصویر تو جانی پہچانی ہے ہی۔

یونانیوں نے اساطیری تاریخ میں پہلی مرتبہ اپنے دیوتاؤں کو خوب صورت مردوں اور عورتوں کے روپ میں تراشا نگران کی تمام الوہی صفات اور حسن و جمال کے باوجود بھی ANIMISTIC سے ان کا رشتہ نہ توڑ پائے چنانچہ ہمیں مختلف دیوتا حسب ضرورت مختلف جانوروں کا روپ دھارتے ملتے ہیں، اس ضمن میں زیوس کی مثال بہت نمایاں ہے۔ جب اس کی ماں اپنے خاندان کو دس سے زیوس کو بچانے کے لیے اس کے ساتھ دھوکہ کرتی ہے، اور بعد ازاں اسے پتہ چل جاتا ہے تو جان بچانے کے لیے زیوس سانپ بن جاتا ہے اور اس کی کھلایاں بیکچہ بن جاتی ہیں۔ زیوس نے اپنی جنسی مہمت کے سلسلہ میں بھی کئی ایک قابل اختیار کیے، چنانچہ دیو پرو پاس کے لیے ایک خوب صورت بیل اور ایڈا کے لیے راج ہنس بن کر ان سے جنسی مواصلت کرتا ہے، اور ایڈا اور راج ہنس کا واقعہ تو صدیوں تک مصوروں کے تخیل کے لیے تہیج کا کام کرتا رہا۔

انسانی تخیل کی ایک اہم خصوصیت اپنے مختلف مشاہدات کے ملاپ اور امتزاج سے ایک نئی صورت کی جنم دہی بھی سمجھی جاتی ہے، مثلاً عورت اور بچل دو بالکل علیحدہ قسم کی چیزیں ہیں، اور ان میں بظاہر کوئی قدر مشترک نظر نہیں آتی، لیکن انسانی تخیل نے ان دو کے ملاپ سے جل پر ہی کو جنم دیا، اساطیر اور داستانوں میں تخیل کی یہ خصوصیت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے، اسی سے مختلف دیوتا اور دیویاں خونناک پہرہ سیت اور پر جلال بنا کر پیش کی جاتی ہیں، بائبل دور کی شہور ترین منظوم داستان اور دنیا کی قدیم ترین داستان آٹوماش میں جب مردوخ کی شرارتوں سے آسمانی دیوتاؤں کے مخالف دیوتا تنگ آ جاتے ہیں تو اس کے سدباب کے لیے جگت ماتا تیامت ولفنی مطلب اخلا کی ماں یا گہرائی کا سرچشمہ،

نے اپنے قمر و پانیوں کے علق سے انتہائی ٹوراؤنے گیارہ قسم کے عفریت، شیطان اور جانور پیدا کیے۔ تیامت کے اس ٹکڑے چار میں ایسی مخلوق بھی تھی جس کا آدھا بدن بکھوٹا اور آدھا انسانی تھا اور ایسے بھی تھے جن کا نصف جسم پھل اور نصف انسانوں جیسا تھا۔ اسی داستان کے ضمن میں ہر دس نے بھی لکھا ہے: ”جب ہر طرف اندھیرا تھا، اور پانی موجیں مار رہا تھا، اس وقت عجیب و غریب دیو اور عفریت موجود تھے، ان میں ہر دار انسان تھے۔ دوسروں والی عورت اور مرد۔ ایسی مخلوق بھی تھی جس کا آدھا بدن انسانی اور آدھا حیوانی تھا۔ اس کے سینکڑے سینکڑوں جیسے اور پاؤں گھوڑے کے تھے۔ انسانی چہرے والے بیل تھے، ایسے کتے تھے جن کے بدن چار تہوں والے تھے، اور آخر میں مہلی کی طرح دم لگی تھی، کتے کے سر والے گھوڑے بھی تھے؟ اس قدیم ترین داستان میں سے تفصیل مہیا کرنے کا مقصد تخیل کی زرخیزی سے تنوع کی نشان دہی مقصود تھی۔ اس بابلی داستان سے قطع نظر تمام اساطیر میں اس کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ مگر عالمی اساطیر میں سب سے زیادہ ترقی یافتہ سمجھی جانے والی یونانی اساطیر بھی اس سے خالی نہیں، چنانچہ دھرتی ماما لگی (آسمان باپ و اورے نس) کے علق سے سوسوٹ تھوں اور پچاس پچاس سروں والے تین بچوں نے جہنم یا گنہگاروں کو سزا دینے کے لیے فیوریز ("FURIES") پیدا کی گئیں جن کے بدن پر بالوں کی جگہ سانپ تھے، اور انکھوں سے آنسوؤں کی جگہ خون بہتا تھا اور ثنائی فون کے سوسر تھے اور وہ ہر وقت شعلہ فشان کرتا رہتا۔

قنطور ("CANTOR") کا بدن گھوڑے کا اور گردن کے اوپر والا حصہ انسانی ہوتا تھا۔ اسی طرح ہندی اساطیر بھی ایسی مثالوں سے خالی نہ ملے گی یہ سب

عقربتیں اور عجیب الخلق صورتیں مختلف انواع و ہونہا تک اور دہشت ناک چیزوں کے ملاپ سے بنائی گئیں اور بعد ازاں دای امان کی کہانیوں کی وساطت سے یہ تحت الشور کے لیے تسلیم شدہ حقیقت بن گئیں لیکن تحت الشور نہیں محض دای امان کی زبان کی تاثیر کی وجہ سے ہی قبول نہیں کرتا بلکہ اس کے پیچھے وہ تمام عوامل بھی کارفرما ملتے ہیں جو اجتماعی لاشور کا حصہ ہونے کی وجہ سے بچہ کے لاشور کے لیے قابل قبول ہوتے ہیں۔

حیوانات کے اثرات کے بعد فوق الفطرت کا مطالعہ کیا جاتا ہے کیونکہ انہیں داستانوں میں اتنی اہمیت ہے کہ بعض کے خیال میں تو ان کے بغیر داستان داستان نہیں رہتی۔ ان کی وجہ سے ہی داستان روزمرہ کی عام زندگی سے جدا گانہ انداز اختیار کرتے ہوئے اس پراسرار اور طلسمی فضا کو جنم دیتی ہے جو وحشی ذہن کے لیے ہمیشہ ہی قابل قبول رہا ہے۔ اور مہذب قارئین کا ایک حصہ آج بھی اس سے ایک خاص طرح کی نفسی تسکین حاصل کرتا ہے۔ اور بچوں کا تو کہنا ہی کیا۔

یہاں اساسی نوعیت کا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انسان نے سب سے پہلے فوق الفطرت کو کیسے جنم دیا اور پھر کیسے ان پر اتنا یقین کر لیا کہ انہیں ارفع صورت دے کر دیوی دیوتا بنا کر انہی صفات سے متصف کر دیا۔ اس مسئلہ کے بارے میں اساطیری ماہرین میں کئی نظریات مقبول ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر آر۔ آر میرٹ نے اپنی کتاب "THRESH HOLD OF RELIGION" میں اسی خیال کا اظہار کیا ہے کہ فوق الفطرت مذاہب کے لیے خام مواد کی حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ بے جان اشیاء کو نوری روح سمجھنے کی اساس بھی یہی ہیں۔ یوں یہ ANIMISM سے پہلے کی چیز بن جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک انسانی ذہن کا پراسرار اشیاء کے لیے خوف یا تحیر محسوس کرنا ہی فوق الفطرت کی اساس ہے۔ اور اسی لیے تو ANIMISM اور مذہب

کے لیے خام مواد بننے کے باوجود بھی ان کا انفرادی وجود تسلیم کیا جاتا ہے۔ فیلر کے الفاظ میں انسان نے بعض مخصوص نوعیت کی ذہنی واردات جیسے نیند، خواب، وجد، پرچھائیاں، التباس، زندگی اور موت وغیرہ پر مسلسل غور و خوض سے بتدریج روح یا جن کا تصور اخذ کیا، حتیٰ کہ اس نے تمام فطرت ہی کو ذی روح قرار دے دیا اور اس کی ہوائی میں بہت سے ماہرین، فوق الفطرت کا تصور روح سے بھی مستعار تھرا دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ مسلمان بھی جنوں کو نیک اور پلید روح ہی تسلیم کرتے ہیں۔ اور کھنڈروں، ویرانوں اور قبرستانوں کی آوارہ ارواح اتنی ہی پرانی ہیں جتنی کہ خود یہ چیزیں، ارواح کے نفسیاتی تجزیہ کے لیے شگ سے رجوع کرنا ناگزیر رہے اور اس نے بھی اس موضوع پر ایک سے زیادہ مضامین لکھے۔ اس نے اپنے ایک مضمون میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ انسانیت کے ماضی کی طرف نگاہ ڈالنے پر ہمیں یہ معلوم ہو گا کہ دیگر مذہبی عقائد کے پہلو پہلو جن ہوتوں اور فوق الفطرت عناصر پر عالمگیر عقیدہ ملتا ہے، اس کے خیال میں یہ انسانوں کے پیروس میں زندگی ہی بسر نہیں کرتے بلکہ دپوش ہونے کے باوجود انسانوں پر شدید طور سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہ عقیدہ اعلیٰ تہذیبی مدارج کے حامل افراد کے ساتھ ساتھ آسٹریلیا کے ان حبشیوں میں بھی پایا جاتا ہے جو ابھی تک قدیم خبری عہد کی زندہ یادگار معلوم ہوتے ہیں۔ اس نے ایک اور مضمون "SPIRIT AND LIFE" میں عبرانی، عربی اور سواحلی (افریقہ کے ساحلی علاقوں پر پوری جانے والی زبان) زبانوں میں لفظ "روح" کی صوتی مشابہت پر زور دینے

کے بعد یہ رائے ظاہر کی، جس قدیم ماحول میں لفظ روح نے جنم لیا وہ ماحول ابھی تک ہمارے ساتھ ہے اور ظاہر ہے کہ ایسا شعور کے تحت نفسی درجہ پر ہی ہو سکتا ہے۔ ایک اور مقام پر اس نے یہ کہا:

”جس طرح انفرادی سائیکس کا حصہ روح ہے۔ اسی طرح فوق الفطرت اجتماعی سائیکس سے متعلق ہیں؟“

بہر حال جب قدیم ترین انسان نے روح اور فوق الفطرت کو اپنایا تو اس نے جلد ہی اسے مزید وسعت دے کر خیر و شر کی ذیلیں میں اچھی روح اور بری روح کے تصورات کے تحت دیوتاؤں کو اچھی صفات سے نوازتے ہوئے ان کے مخالفین کو بری خصلتوں کا مظہر قرار دیا یہی نہیں بلکہ اساطیری ماہرین کے خیال میں اشیاء پرستی (FETISHISM) ٹوٹم پرستی (TOTEMISM) اور مردہ پرستی کا باعث بھی یہی تھا بلکہ نوٹیس سپنس کے خیال میں تو الفیل کے الہ دین کی داستان میں چراغ اور انگوٹھی کا بن بھی اشیاء پرستی ہی کی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ "FETISH" سے بھی ایک مخصوص روح وابستہ کر لی جاتی تھی؟

ما فوق الفطرت عناصر پر عقیدہ نے شعور اور استدلال کے طلوع سے پہلے کی دنیا میں اس وقت جنم لیا جب وحشی انسان پر پچھائیوں سے نمودار جنگل کا ایک حصہ تھا۔ اس نے جنگل چھوڑ دیا، شہر آباد کیے، فلسفہ اور سائنس سے انسانی زندگی کی تہذیب و کائنات کی تفسیر کا بیڑا اٹھایا اور ابھی تک وہ پورے خلوص سے سنی کناں ملتا ہے۔

۱۔ "AN INTRODUCTION TO MYTHOLOGY"

۲۔ یہ پہلی لفظ "FETICO" سے مشتق ہے جس کا لغوی مطلب ہی جادو اور سحر ہے اور ایسی شے ما فوق الفطرت قوتوں کی حامل بھی جاتی تھی۔

..... وہ فوق الفطرت، پاک روح اور پلید روح اور ان سے وابستہ مختلف مظاہر کو شعوری طور سے تسلیم کرے یا نہ کرے، لیکن ان سے سامنا ہونے پر وہ خوف کا مظاہرہ ضرور کرتا ہے۔ تاریکی کا خوف انسان کا تصوراتی واہمہ ہے۔ وردہ بھی جانتے ہیں کہ روشنی کا فقدان بذاتِ خود خوف زدہ کرنے والا وقوعہ نہیں۔ تاریکی کا خوف دراصل قدیم ترین آہار کے اس خوف کی بازگشت ہے جس کی بنا پر وہ جنگل کو ہلانک روموں کا مسکن سمجھتے ہوئے اس سے دہشت زدہ ہوتے تھے۔ یہ خوف اتنا شدید تھا کہ ہمیشہ کے لیے وہ نسل لاشعور کا ایک حصہ بن کر رہ گیا اور یہی وہ خوف آج ہم میں بھی ملتا ہے۔ داستانوں میں فوق الفطرت عناصر کی موجودگی اسی نفسیاتی وجہ کی جرم و ہندہ ہے، ہم انہیں تسلیم کریں یا نہ کریں، بلکہ داستانوں کی حد تک تو عموماً نہیں مانتے، لیکن پھر بھی ہمارے ذہن کا ایک گوشہ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ لاشعور کا وہ حصہ جہاں بھی تک نسل نسل منتقل ہونے والے اثرات کے تابع ہے۔ اس سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ بچہ گانہ ذہن۔ کیونکہ وحشی ذہن سے مشابہ ہے۔ اس لیے وہ ایسی داستانوں سے شعوری اثرات اخذ کرتا ہے کہ سن بچے میں تنہائی یا تاریکی کا خوف بھی اسی نفسیاتی وجہ کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ حالانکہ وہ اتنا نادان ہے کہ اصولی طور سے اس کے لیے ڈر بے معنی ہونا چاہیے۔ باپ سے ڈرنا شعوری ہوگا۔ اس کی وجہ بھی سمجھی جاسکتی ہے۔ لیکن تاریکی کو دراجتماعی لاشعوری اثرات کا پیدا کردہ ہی ہو سکتا ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ داستان میں تخیل ہی تخیل ہوتا ہے، اسی لیے اس میں فوق الفطرت وغیرہ کی گنجائش ہے تو ہم بغیر سوچے سمجھے ہی گو یا یہ حقیقت تسلیم کر لیتے ہیں کہ ان میں وحشی تخیل کی کارفرمایوں کے لیے وسیع میدان موجود ہے۔ واضح رہے تخیل کو ادب کی اساس سمجھا جاتا ہے۔ ایک وحشی اور متدن فرد کے تخیل

میں بنیادی فرق ہی یہ ہے کہ آج ہمیں وحشی کا تخیل استدلال اور منطقی اصولوں سے آنا ملتا ہے۔ وحشی کا تخیل اس کے اپنے مخصوص ماحول اور افتاد و طبع اور اندازِ زیست کا پیدا کردہ ہے وہ کیوں کہ ان تمام باتوں پر عقیدہ رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے تخیل میں وہ آزادہ روی اور آوارہ خرامی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جسے ہم عقل و استدلال سے عاری تخیل قرار دیتے ہیں۔
بقول ڈیگنگ :

”حقیقت تو یہ ہے کہ قدیم وحشی انسان ہم سے زیادہ منطقی یا غیر منطقی نہ تھا۔ ہم ہیں اور اس میں صرف بعض مفروضات ہیں جو آج ہمیں مختلف معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے لیے ہر وہ شے فوق الفطرت تھی جو غیر معمولی معلوم ہوتے ہوئے اسے پریشان متحیر یا خوف زدہ کر دیتی تھی۔ اس کے لیے یہ سب کچھ ہمارے مفہوم میں ”فوق الفطرت“ نہ تھا۔ کیونکہ یہ سب اس کے اپنے ماحول اور تجربات کا حصہ تھا۔ اس طور سے وقوعات کی تشریح میں بھی وہ ہم سے مشابہ ہے یعنی اپنے مفروضات کی چھان پھنگ نہیں کرتا۔ اس کے لیے تو بیماری اور دیگر جسمانی عوارض کو روحوں کی کرشمہ سازی یا جادوگر کے منتروں کے باعث سمجھنا ناقابلِ تردید حقیقت ایسی حیثیت رکھتا ہے؟“
عرض کہ اس کی ناقابلِ تردید حقیقت ”آج داہمہ اور التباس قرار دی جاتی ہے۔ آج کا ادیب زندگی اور ادب کے بارے میں تنقیدی نظریات فلسفیانہ مباحث اور جمالیاتی موثر گائیڈوں سے اپنے تخیل کو ایک خاص ڈگر پر چلنے کی اجازت دیتا ہے۔ آج سماجی حقیقت نگاری اور اشتراکی واقعیت نگاری کے دور میں بے لگام تخیل مردود ہے جب کہ قدیم وحشی انسان کے لیے بے لگائی ہی تخیل تھی۔ وہ جل پوری

اور فنطور کی تخلیق کر سکتا تھا لیکن آج ایسا نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ ہم اپنے اجتماعی لاشعوری ورثہ سے ناطہ توڑنے ہی کو تخیل سمجھتے ہیں جب تک ایسا نہ تھا تو داستانیں بھی تھیں، اور ان میں فوق الفطرت بھی! ہم نے شعوری طور سے جن تقدیری نظریات کو اپنایا ہے، ان کی بنیاد پر بچوں کے سوا اور کسی کے لیے بھی اب فوق الفطرت کی ضرورت نہیں رہی، لیکن پھر بھی جنگل اور اس کے دہ آسیر جن سے ہم شعوری طور سے دور بھاگتے ہیں، وہ بعض جدید شاعروں اور خصوصیت سے علامت پسند شعراء کے ہلے بھیس بدل کے پھرا جاتے ہیں۔

اگرچہ دین کے چراغ اور اس کے تابع جن کی مانند مختلف داستانوں کا اساطیر کی روشنی میں مطالعہ کیا جائے تو اساطیری اخلاقیات کی نشاندہی سے انہیں نیا مفہوم دیا جاسکتا ہے، مثلاً یورپ میں گنگ آر تھراوراس کی گول مین کے بارہ جانیانوں (KNIGHTS) کی مشہور داستان سپنس کے خیال میں شمسی اسطور سے روشنی جانشن کرتی ہے۔ داخ رہے کہ شمسی اسطورہ کو عالمی اساطیر میں مرکزی مقام حاصل ہے، اور گنگ آر تھراوراس سورما کی خصوصیات مٹی ہیں، اس کی پیدائش پر وہ رازیں ہیں، اس کے پاس ناقابلِ تفسیر بناوینے والی فلسفی تلوار ہے، (سورج کی کرن مراد ہے) وہ بہت سے اژدہوں و رات کی علامت، کو موت کے گھاٹ اتارتا ہے، اور موت کے بعد سورج کی مانند مغربی سمندر کے جزیرہ میں دفن کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ نائٹ فیلڈ، سیاروں، مگرل میز سورج اور ناٹھیوں کی تعداد سال کے مہینوں کی علامات ہیں، داستان امیر مزہ اردو کی عظیم ترین داستان بھی جاتی ہے، کلیم الدین احمد نے اس داستان کو گنگ آر تھراور سے مشابہت قرار دے کر بالواسطہ طور سے اسے بھی گنگ آر تھراور کی علامت قرار دے دیا۔

ان کے بقول :

آرتھر ایک فائنڈ کمال ہے۔ اس کی شخصیت میں بہادری اور انسانیت کا کامل امتزاج ہے۔ امیر حمزہ کی شخصیت بھی ان ہی عناصر سے مشابہ ہے۔ آرتھر کے گرد چمکتے ہالے کی طرح اس کے نائیٹ ہیں۔ امیر حمزہ کے گرد بھی جانناز سرداروں کا جٹاؤ ہے۔ آرتھر کے قبضے میں ایک طلسی تلوار ہے۔ امیر حمزہ کے پاس کتے صحرے ہیں اور صاحب اسہا اعظم اور صاحب حمزہ سیکل ہیں، ان کے قبضے میں بارگاہ سلیمانی ہے۔ اور ان کا مرکب اشقر دیو نواز ہے۔ آرتھر دیویوں سے جنگ آزما ہوتا ہے۔ اور انہیں قتل کرتا ہے۔ امیر حمزہ کوہ قاف جاتے ہیں اور دیویوں کو شکست فاش دے کر سارے کوہ قاف کو اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں۔ آرتھر اور اس کے نائیٹ مظلوموں کی دشگیری اپنا فرض سمجھتے ہیں۔ امیر حمزہ اور ان کے سرداروں کا بھی یہی شیوہ ہے۔ آرتھر مختلف ممالک فتح کرتا ہے۔ امیر حمزہ بے شمار ممالک میں اسلام کی روشنی پھیلاتے ہیں اور اتنی بڑی سلطنت قائم کرتے ہیں جس کا تصور بھی مشکل ہے۔ آرتھر کے نائیٹوں میں ایک سے ایک جانناز ہے۔ لانسٹ، بوین، گیوین، دیگر تدفیر وغیرہ، فرزندان و سرداران امیر حمزہ میں بھی ایک سے ایک جانناز ہیں، بدیع الزماں نور الدھر، اسد، علم شاہ، ایرج، لندھور بہرام

داستانوں میں اساطیری اشعار کی نشاندہی کے ضمن میں کوہ قاف کی مثال بڑی دلچسپ ہے۔ کوہ قاف اور اس کی چوٹیاں اب ضرب المثل کی صورت اختیار کر کے ہماری روزمرہ گفتگو کا ایک حصہ بن چکی ہیں اور ہماری بیشتر داستانوں میں اس کا کسی نہ کسی انداز سے تذکرہ ہوتا آیا ہے۔ لیکن مولانا نیااز فتح پوری

نہ۔ نیا داستان گوئی، ص ۵۲

نہ۔ ماہنامہ نگار پاکستان (جنوری ۱۹۶۶ء)

کے مطابق اس داستانِ فی اور تخیلی پہاڑ کو مذہبی اہمیت بھی حاصل ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ایک حدیث نبویؐ کی بنا پر یہ بھی بیان کیا جاتا ہے کہ ماوراء قاف اور بہت سی زمینیں ہیں، ایک زمین سونے کی ہے۔ ستر زمینیں چاندی کی ہیں، سات مشک کی ہیں، اور ہر زمین دس ہزار دن مسافت کی ہے، جہاں فوشے ہی فوشے رہتے ہیں۔ ان کی تحقیق کی رو سے قدیم ایران کی کتابوں سے معلوم ہوتا ہے کہ کوہ البرز جسے قدیم پہلوی زبان میں برابر زائیٹی (یعنی اونچا پہاڑ) کہتے تھے، بالکل یہی (یعنی کوہ قاف) ایسی روایات اپنے سے متعلق رکھتا تھا اور قدیم یونانیوں کے کوہ المپس کی طرح اسے بھی خدائوں یا دیوتاؤں کا مسکن بتایا جاتا تھا، صاحبِ معجم البلدان نے بھی لکھا ہے کہ قاف کو پہلے البرز کہتے تھے، ہندوؤں کے پران میں بھی ایک ایسے پہاڑ کا ذکر موجود ہے جس کا نام لوکا لوک ہے..... جینی مذہب والوں کی روایات میں بھی ایک پہاڑ مانوسو نر ایسا پایا جاتا ہے..... ہندوستانی قوم میں بھی ایک روایت پائی جاتی ہے..... الخرض تمام مشرقی قوموں میں شمال کی طرف ایک پہاڑ کا پایا جانا باور کیا جاتا تھا اور خیال یہ اہل بابل سے لیا گیا تھا، قدیم جراثیدوں میں بھی قریب قریب اسی قسم کی روایتیں رائج تھیں، جیسا کہ توریت کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے ؟

استثنائی مثالوں سے قطع نظر اگر مختلف النوع داستانوں کا تجزیہ کیا جائے تو داستانی ہیرو کا ایک مخصوص تصور ابھرتا ہے گو وہ فوق الفطرت میں سے نہیں لیکن ان ہی کی مانند وہ کئی فلسفاتی قوتوں کا حامل ہوتا ہے۔ بلکہ اگر دار و دو مشالی ہوتا ہے، اور تمام اعلیٰ و ارفع خصائل کا مجسمہ ! وہ بالعموم بادشاہ یا شہزادہ ہوتا ہے، اگر ایسا نہ ہو تو کم از کم مادی لحاظ سے وہ زندگی میں بہت ہی اعلیٰ مقام رکھتا ہے اس معاملہ میں شرف نگاہی سے کام لینے پر یہ محسوس ہو گا کہ داستانی ہیرو دار و اسطوری

ہے و اگر توام بھائی نہیں تو یقیناً گئے بھائی تو ضرور ہی معلوم ہوتے ہیں بطبعی قوتوں کی وجہ سے اس کا ناقابل تفسیر ہونا مثالی کردار اور شاہی خاندان سے تعلق

یہ سب دیوتاؤں کی خصوصیات ہیں۔ اسطور کے ساتھ ہمیں "LEGENDS" اور "SAGAS" بھی ملتے ہیں۔ ان میں اور اسطور میں کچھ باریک سا فرق ہے اسطور اصولی طور سے دیوی دیوتاؤں کے کارنامے ہیں جب کہ لی جنڈ "LEGEND" کھسی سورما کے کارناموں اور مہمات کا روایات کی صورت میں انسانی اور انداز اختیار کر جاتا ہے۔ جب کہ خصوصی طور سے کسی تاریخی واقعہ کا لی جنڈ کی صورت اختیار کر جاتا ہوگا (سیکڈ سے نیویا میں ساگا لفظ کہانی کے لیے آتا ہے) لی جنڈ اور ساگا بھی بعض اوقات اساطیری یا نیم اساطیری صورت اختیار کر جاتے ہیں جیسے ہرکولیس کو بعد میں دیوتا کا درجہ مل گیا تو اس کی تمام مہمات اساطیر کا حصہ بن گئیں۔ بہر حال اسطور لی جنڈ ساگا سب ہی میں ہیں اور اعلیٰ صفات کا حامل ملتا ہے۔ بعد میں جب تفریح مبع کے لیے داستانیں لکھی گئیں تو مصنفین کے ماضی اسطور لی جنڈ اور ساگا کے ہی کے نمونے موجود تھے۔ اس کے ساتھ ہی نفسیاتی نکتہ بھی ذہن میں رہے کہ بطل پرستی (HEROWORSHIP) انسانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے کہ وہ بیل ایسے بچکانہ ذہن کی نشوونما میں بعض اوقات بطل پرستی بھی بہت عمدتاً ثابت ہوتی ہے۔ عمومی انداز سے اسے یوں سمجھا جاسکتا ہے۔

۱۔ ROSE H.J. "A HAND BOOK OF GREEK MYTHOLOGY" p. 1, 5, 12

۲۔ آج جن دیوی دیوتاؤں کی پرستش کی جا رہی ہے۔ ان میں سے بیشتر کبھی ہی دھرتی کے باسی تھے۔ (پہلی تھامس)

کہ اگر انسان خود کو دیوتاؤں کے سامنے بے بس نہ سمجھتا تو وہ کبھی بھی ان کی پوجا نہ کر سکتا، یہ ذہنی مغربیت ان کے الوہی کارناموں کی بنا پر تھی۔ ایسے میں اگر داستان نگار نچلے طبقے سے کسی کو ہیرو بنانا تو قدیم عہد کے قارئین کے لیے ان میں کوئی دلچسپی یا کشش نہ ہوتی۔ داستانی ہیرو دیوتا تو نہ تھا لیکن جامع صفات ہونا اسے دیوتاؤں یا کم از کم فوق الفطرت کے قریب لے آتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ بعض اوقات اساطیری عناصر داستانوں یا روایات کی صورت میں کچھ کا کچھ روپ اختیار کر کے نئے نئے عقائد کا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ اپنی تھامس کے خیال میں حضرت مریم مصری دیوی آنس کا ترقی یافتہ روپ ہیں۔

داستانی ہیرو میں اساطیری اثرات کی نشان دہی کے ضمن میں شمسی اسطور کو بہت اہمیت ہے۔ ڈیوگ کی تحقیقات کے مطابق چھری عہد کی مصوری سے لے کر مسیحی کلیساؤں اور بتی خانقاہوں تک شمسی دائرہ (SUNWHEEL) ہوتا ہے اور یہ دیکھ کر یہ اس عہد سے پہلے کا ہے جب پہیہ نہیں بنایا گیا تھا۔ اس لیے خارجی تبرکات سے مستعار نہ ہونے کی بنا پر یقیناً کسی نفس وقوع سے متعلق ہوگا۔ گو شمسی اسطور کا اساسی مقصد سورج اور کائنات کی تخلیق پر روشنی ڈالنا ہوتا تھا، لیکن اس سے ہیرو کا ایک اعلیٰ ترین تصور بھی معرض وجود میں آگیا۔ تمام اساطیر میں شمسی سورما کے کردار میں یکسانیت ملتی ہے اس کے پاس ایک طلسمی تلواریں ہیں، اس کی پیدائش بالعموم اسرا کے پردے میں نہیں ہوتی ہے، اور موت کے بعد اسے مغرب میں دفن کیا جاتا ہے، رات کی علامت اڑوٹا ہے، اور اس اثر و باکو زیر کرنے سے حاصل ہونے والا سونا یا خزانہ شفق کی علامت ہے، مصر میں سورج دیوتا را مکاوشمن "ست" اڑوٹا کے روپ میں آتا ہے جس پر بالآخر مانگا ب آتا ہے، چین میں ایک سانپ رات کے وقت عارضی طور سے ہی سہی، رات کو نگل لیتا

ہے۔ ہندوؤں کے اندر دیوتاؤں کے درمیان "نامی اژدہا پر قابو پایا۔ ٹیوٹاٹک اساطیری روایات کا ہیرو ولف" بھی ایک اژدہا کو ختم کرتا ہے۔ یہ چند مثالیں اس سانچے کی وضاحت کر دیتی ہیں۔ جس میں گنگا آرتھر ایسے بے شمار سوراٹوں کو ڈھال لگایا۔

ابتداء میں داستانوں کا سرچشمہ کیونکر اسطور اور ملی جملہ وغیرہ سے پھوٹا اس لیے مختلف ممالک میں کبھی جانے والی داستانوں کو بعض اوقات اس نہ ہی یا نیم نہ ہی رابطہ کی بنا پر موجب خیر و برکت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ نینواسے نکلنے والی دنیا کی سب سے قدیم ترین اور مکمل (منظوم) داستان یعنی جلجامش کی داستان کی ابتداء میں بھی لکھا گیا ہے کہ اس کا مطالعہ موجب خیر ہوگا۔ سنسکرت میں شنگ بہتری کے بارے میں بھی روایت ہے کہ نارو نے طوطے کے روپ میں یہ کہانیاں اندر کے دربار میں سنائی تھیں۔ جو انہیں سنائے گا اس کے سب کام پورے ہو جائیں گے اور ان داستانوں کے بعد باغ و بہار کے میرا من نے امیر خسرو کی (حافظ محمود شیرانی کے بقول تو من گھڑت) روایت سے اس داستان کے مطالعہ کو بھی رنگ تقدس دینے کی کوشش کی۔

میرے خیال میں داستانوں کا یہ تجزیہ لوک کہانیوں کے بغیر نامکمل رہے گا لوک کہانیاں شعوری کاوش کا نتیجہ نہ تھیں۔ یعنی انہیں ادیبوں نے ادبی اسلوب نگارش کی نئی پابندیوں اور حسن کاری کے جمالیاتی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے قلم بند کیا تھا، بلکہ مدتوں سینہ بہ سینہ چلتے رہنے کے بعد فن تحریر کے آغاز کے بعد انہیں ضبط تحریر میں لایا گیا، ان کو اسے قلم بند کرنے والوں نے یقیناً کچھ نہ کچھ تحریفات بھی کی ہوں گی اور یوں بھی صدیوں کا ناقصہ صرف حافظہ کی امداد سے کرنے کی صورت میں ترمیم و

تفصیح ناگزیر ہوتی ہے۔ لیکن اس سے ان کا بنیادی ٹوٹنا نہ کچھ بھی تبدیل نہ ہو سکا۔ لوگ کہانیوں کو سر جارج گوم نے بہت ہی زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس نے اپنی کتاب **FOLK-LORE: AN HISTORICAL SCIENCE** میں بلحاظ اہمیت انہیں اسطورہ کے بعد مقام دیا ہے۔ اس کے بقول لوگ کہانی دراصل قدیم ترین اسطورہ ہی ہے جسے اس کے قدیم ترین ماحول سے جدا کر دیا گیا ہے۔ لوگ اب بھی اسے اسی ذوق و شوق سے سنتے اور سناتے ہیں۔ حالانکہ وہ اپنے قدیم ترین آثار کی مانند اب اسے اسطورہ نہیں مانتے اور یوں لوگ کہانی اسی قدیم ترین اور اہم ترین خصوصیت سے عاری ہو کر محض پریوں کی داستان یا نئے نئے منوں کے لیے وادی امان کی کہانی کا روپ و حارہ لیتی ہے۔ یہ بالوں کو بھی سنائی جاتی ہے۔ لیکن کسی عقیدہ کے طور پر نہیں بلکہ اس امر کے اظہار کے لیے کسی وقت میں اس پر بھی اعتقاد کیا جاتا تھا: ایک اور ماہر ٹوین میکگورچ نے اپنی کتاب **CHILDHOOD OF FICTION** میں بھی تقریباً ایسے ہی نیلاٹ کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے: ”بہت سی لوگ کہانیوں کا ظہور مروجہ روایات یا ان توقعات کی تشریح و تفسیم کے لیے ہوا تھا جن کا انحصار ہی ان روایات پر تھا۔ لیکن مروجہ روایات سے ان روایات کے داستان پارینہ بن جانے سے انکی تشریح کرنے والے اسطورہ لوگ داستانوں کی صورت میں زندہ رہ گئے اور یوں اساطیر اور لوگ کہانیوں میں ایک مسلسل رابطہ ملتا ہے“ ایک اور موقع پر اس نے اس خیال کا اظہار کیا تھا: ”لوگ کہانیوں کا اسطورہ اور ساگا سے بہت گہرا تعلق ہے“

مگر لوگ کہانیوں کو باقاعدہ ادب میں شامل نہیں کیا جاتا اور نہ ہی خصوصی طور سے یہ تنقیدی مباحث کا مرکز بنی ہیں۔ لیکن انہیں اسطورہ اور ادبی داستان کے درمیان کی ایک کڑی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور پھر حسن کاری کے لیے ادیب کی شعوری کاوش کی مرہون منت نہ ہونے کی بنا پر ان کی امیجری، علامات اور

تشبیہات وغیرہ نفسیاتی اہمیت حاصل کر جاتی ہیں۔ اور ان سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ صدیوں قبل انسانی تخیل نے کیا کیا انداز اختیار کیے۔

داستانی تہذیب اور ادب کے پچپن کی پیداوار ہیں اگر اس اندازِ نظر سے لوگ کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا کہ آج کی پختہ تہذیب اور تنقیدی مباحث سے ٹکڑے اور فلسفیانہ استدلال سے سنورے ادبی شعور نے تنقید کو کیسے ہاتھ کرنا سیکھا تھا۔ اب جسے تہذیب (اور ادب) کے پچپن سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اسی کو میکس مرنر انسانی ذہن کا عارضی جنون کے دور سے گزرنا قرار دیتا ہے: ”یہ اندازِ نظر تزامی ہے۔ اور اس میں جنون قابل اعتراض ہے انسانی شعور کے ابتدائی دور کو بے عقل“ یا کم عقل“ سے تو تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن اسے جنون کے مترادف نہیں قرار دیا جاسکتا، خواہ یہ جنون عارضی ہی کیوں نہ ہو وحشی ذہن کے تخیل کا استدلال کی تیوہ سے آنا د ہونا اس کی اساسی صفت ہے اسی لیے وہ حقائق کی درست تفہیم یا راست تجزیہ پر قادر نہیں ہوتا۔ بچہ اور نیوراتی کی بھی تقریباً یہی حالت ہے۔ دونوں ہی حقائق کی اصل تسلیم کرنے کی بجائے انہیں اپنی مرضی کے مطابق تسلیم کرتے ہیں۔ بچہ مدد و مشاہدے، ناقص تجربات اور تعلیم کے نقصان کی وجہ سے ذہنی خوش فہمی (MAKE BELIEVE) میں مبتلا ہوتا ہے۔ اس کے کھیلوں میں بھی اس کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے، یہ نیوراتی کا جہاں بھی ایک طرح سے ذہنی خوش فہمی ہی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس صورت میں لاشعوری محرک تلخ حقائق سے فرار کا مریضانہ رجحان ہوتا ہے۔ وحشی اور غیر تمدن فرد کو نیوراتی سے نہیں بلکہ بچہ سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے اور اس کا سب سے بڑا ثبوت لوگ کہانیوں میں ملتے ہیں۔ کبھی یہ اسطورہ ہی ہوں یا نہیں۔ ان سے سماجی تحریکات کی تشریح ہوتی یا نہیں۔ ان میں کوئی اخلاقی درس پوشیدہ ہے یا نہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر امور سے ایک لمحہ کو چشم پوشی

کرتے ہوئے اگر لوگ کہانیوں کا محض قدیم اور وحشی تخیل کے نمونوں کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو ہم یہ محسوس کیے بغیر نہ رہ سکیں گے کہ ادیبوں اور نقادوں سے قطع نظر بچے اور نسبتاً کم پڑھے لکھے لوگ آج بھی اپنے قدیم آبا رہی کی مانند ان سے ویسے ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ان کی عالمگیر کشش میں زندگی کی پیپیڈ گیوں، علمی و ادبی نظریات اور متغیر ادب پاروں کی وجہ سے کمی واقع ہو گئی اور اب مخصوص تنقیدی مباحث سے ایک خاص طرح کے سانچے میں ڈھلا۔ ادبی ذوق اور تنقیدی شعور ان سے حفظ حاصل نہیں کر سکتا۔ لیکن اگر کسی چوتھے سے ادب، فن، تکنیک اور اسلوب کے مطالعات محور ہو جائیں تو ہمارے لیے سب سے بڑی مصرت ان ہی لوگ کہانیوں میں ہوگی۔

لوگ کہانیوں یا ادبی داستانوں پر بالعموم ایک بہت بڑا اعتراض یکایک جاتا رہا ہے کہ ان میں کرداروں اور مقامات سے وابستہ جزئیات کے بیان میں داستان نگار کبھی اپنے ماحول سے دور جانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اردو کی تمام داستانوں پر یہی اعتراض دارو ہوتا ہے کہ ان کے ہیرو نامک کے بھی غیر ملکی نہیں اور ایران، عراق، عرب، رومن، چین، روم وغیرہ سے متعلق ہونے کے باوجود بھی ان کا لباس، انداز اور دماغی معاشرتی تصویر کشی غرضیکہ سب پر ہندوستانیت کی چھاپ لگی ملتی ہے۔ مختلف نقادوں نے اس کے کئی جوانپیش کیے ہیں۔ اس موقع پر ان تمام جوازات سے ہمیں غرض نہیں لیکن میرے خیال میں اگر ہم یہ اساسی حقیقت ذہن نشین رکھیں کہ لوگ کہانیاں اور بعد میں ابتدائی داستانیں وہ داستانیں جو بعد کی ادبی داستانوں کے لیے اساسی سانچے کی حیثیت رکھتی ہیں، تہذیب کے اسی دور کی یادگار ہیں جسے ہم ہا شب ذہنی خوش نہیں کا عہد قرار دے سکتے ہیں۔ وہ عہد جس میں انسان اپنی صورت پر بت بنا کر انہیں پوجتا تھا۔ وہ عہد جس میں پرندوں، جانوروں اور درختوں سے

تخیل ہی نہیں، روحانی اور مذہبی رابطہ بھی تھا اگر داستانوں میں غیر ملکی کرداروں کی عکاسی کے سلسلہ میں آج کے حقیقت نگار مصنف کی مانند جزئیات سے صحیح قسم کا مقامی رنگ پیدا کیا جاتا تو شاید اس عہد کے قاری کے لیے وہ نامانوس اور اجنبی سی بنی رہتیں۔ گویا آج کی تنقید کی رو سے جو غامض ہے اس عہد کے ذہن کے لیے وہ ضروری بن جاتی ہے۔ اس قاری کے لیے اپنے ماحول سے مشابہ ماحول کی ضرورت ذہنی خوش فہمی کے ساتھ ساتھ ذہنی تطبیق (IDENTIFICATION) کے لیے بھی لازمی تھی۔ اسی سے تاثر کی شدت جنم لے کر جمالیاتی حفا کا موجب بنتی ہوگی، اس عہد کے ذہن کی یہ صفت اتنی ہمہ گیر تھی کہ یونانیوں نے اپنے دیوتاؤں کو اپنی ہی صورت پر تخلیق کیا اور تمام اساطیر نے دیکھا تو اوم کے دیوتاؤں کو اگر قبول کیا تو انہیں کسی اپنے دیوتا کے روپ میں ڈھال کر پوجا۔

آج جب کہ ادب کو مختلف شعبوں کے ذریعے سمجھنے کی سعی میں اس سے نت نئے اتفاقے وابستہ کرتے ہوئے اس میں طرح طرح کے مفاہیم اور مقاصد تلاش کیے جا رہے ہیں تو نظریات کے اس سیلاب سے داستانیں بخش و خاشاک بن کر بہہ چکی ہیں، نئی نسل داستانوں کا مطالعہ یا تو ادبی آثارِ قدیمہ کی حیثیت سے کرتی ہے یا پھر ایم۔ اے۔ اردو کی نصابی ضرورت پوری کرنے کے لیے۔

آج ہم داستان نہیں کہہ سکتے اور نہ ہی آج کا قاری افسانے اور ناول کی حقیقت پسندانہ فضا سے مزہ مڑ کر قطعی طور سے بے لگام تخیل اور فینٹسی کی دنیا میں اپنا استدلال اور شعور گم کر سکتا ہے۔ دایسا ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس کا مشورہ دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ایسا کرنا تاریخی دھماکا بننے کے مصداق ہوگا۔ لیکن تاریخی دھماکے کے ساتھ بچنے کا مطلب تاریخی شعور گھونانا نہیں اور تاریخی شعور کا یہ آفاقی ہے کہ ہم اپنے اجتماعی لاشعور سے رشتہ منقطع نہ کریں۔

باغ و بہار کے درویش عاشق

عام خیال کے برعکس داستان اور ناول میں طوالت نہیں بلکہ زندگی اور ماحول کے بارے میں زاویہ نگاہ و جذبہ امتیاز ہے۔ ہزار باحفات کے باوجود بھی داستان نگار نہ تو کوئی مخصوص نظریہ حیات رکھتا ہے۔ اور نہ ہی ماحول اور اس سے وابستہ جزئیات کے ضمن میں حقیقت نگاری کی سعی کی جاتی ہے۔ اسی لیے تو داستانوں میں مقامی رنگ کے علاوہ ہر طرح کی رنگ آمیزی مل جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ داستانوں کی تہریک کاری اور پیش کش کا اندازہ فنی بصیرت کی پیدا کردہ گیرائی سے عاری ملتا ہے۔ اس کے برعکس نسبتاً مختصر ہونے کے باوجود بھی ناول میں زندگی کی تصویر کشی، ماحول کی عکاسی اور واقعات کا انتخاب و ترتیب کیونکہ کسی نظریہ حیات یا ماحول کے بارے میں زاویہ نگاہ سے جلا پاتے ہیں۔ اسی لیے یہاں زندگی کی واضح طور سے رونمائی کی جاتی ہے۔ زندگی کی اس عکاسی میں مصنف کی فنی بصیرت کے

مطابق خامیاں تو تلاش کی جاسکتی ہیں، لیکن ناول کو داستان کی مانند زندگی سے منقطع نہیں قرار دیا جاسکتا۔

ناول اور داستان کے اس اساسی فرق کی بنا پر داستانوں میں کردار نگاری

بہت محدود ہو کر رہ جاتی ہے بلکہ یوں سمجھئے کہ داستانوں میں زندہ کرداروں کی تخلیق ناممکنات میں سے ہے۔ کئی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ تو داستانوں کا تخیل پر استوار ہونا ہے، نرخیز تخیل کا حامل داستان نگار اپنے قارئین کے عقل و استدلال کی بجائے تخیل کی کسوٹی کا طالب ہوتا ہے۔ وہ تنقید نہیں بلکہ تائید چاہتا ہے تخیل کی اس فراوانی اور بعض اوقات تو بے رنگی، سے جو رومانی اور طلسماتی فضا جنم لیتی ہے، اس میں زندہ اور متحرک کرداروں کا دم گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ زندہ کردار بلکہ ”انسانی کردار“ خلا میں تو تخلیق ہونے سے رہے، کردار مشوونہ کے لیے مخصوص ماحول اور افراد کا متقاضی ہوتا ہے، ماحول اور اس کے اقدار و معانی سے برسرِ پیکار ہونے سے خفیہ صلاحیتیں بیدار ہو کر اس کی انفرادیت نمایاں کرتی ہیں، جب کہ افراد سے تعلقات کے بدلتے انداز اور پیچیدگیوں اور ذہنی تعصبات کا تصادم شخصیت کے پوشیدہ رجحانات اور خفی میلانات کو منظر عام پر لا کر اس کے اندر روپوش اصل انسان کو سامنے لاتا ہے، اور واقعات اور کرداروں میں عمل اور رد عمل سے پلاٹ آگے بڑھتا ہوا نقطہ عروج پر پہنچ کر واقعات یا کرداروں میں سے کسی ایک کی فتح پر منہج ہو کر زندگی کے المیہ یا طریقہ پہلو کی عکاسی کرتا ہے۔

داستان میں کیونکہ کرداروں کی بجائے واقعات کی اساسی اہمیت ہوتی

ہے اور پھر ان میں بھی دلچسپی اور تذبذب (سپنس) کی برقراری کے لیے جائزہ لائن کی عدم موجودگی میں قصہ در قصہ اور ضمنی واقعات اور قصص بھی اصل داستان میں ٹھونس دیے جاتے ہیں، اس لیے ان پیچیدہ واقعات کے الجھتے مانے بانے

میں نہ تو کردار کی انفرادیت ابھر سکتی ہے اور نہ ہی کرداری خصائص کی اساس انسانی نفسیات پر استوار کی جاسکتی ہے

بظاہر یہ صحیح نہیں معلوم ہوتا اور وہ بھی اس صورت میں جبکہ داستان کا ہیرو طرح طرح کی مشکلات پر قابو پا کر اور غلسمات کی تسخیر سے دشمنوں کو نیست و نابود کرتا ہوا گوہر مقصود حاصل کر لیتا ہے۔ لیکن داستانوں کے سرسری مطالعہ سے بھی اس کے عمل میں بے عملی کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ اس فلمی ہیرو کی مانند ہے جو کھڑکی کی تلوار اور شین کی ڈھال سے شہر و دیو کے "سید" "پروین" اور اس کے ساتھیوں کو تھس تھس کر کے رکھ دیتا ہے۔ فرد واحد کا لاتعداد مشکلات (یا دشمنوں) پر قابو پانا بذات خود خارق عادت ہے۔ داستان نگار بھی اس قہارت کو محسوس کرتا ہے، اسی لیے تو ہیرو کی ادا و بنگہ ملک کے لیے بزرگ ہستیوں، راجہا پرندوں، خواہوں، بشارتوں اور عاشق ہونے والی پریوں کا سپہار لینا پڑتا ہے۔ بعض اوقات اسے روپوشی کے لیے سیلمانی ٹوپی، اڑنے کے لیے کھڑاؤں، قالین یا کھٹولے، دینچے دیکھنے کے لیے سرمہ یا پتھر زنبیل کی صورت میں ایسی اشیاء دی جاتی ہیں کہ وہ ناقابل تسخیر ہو کر بشر ہوتے ہوئے بھی اچھا خاصا فوق البشر بن جاتا ہے، وہ فوق الفطرت ہستیوں میں سے نہیں لیکن ان لوازمات کے باعث کسی سے بھی کم تر ثابت نہیں ہوتا گویا وہ انسان کے علاوہ باقی سب کچھ بن سکتا ہے۔ اسی لیے نہ تو اس کی مصیبت، ہر قاری رنجیدہ ہوتا ہے۔ اور نہ کہ مرانی پر شاواں۔

میرے خیال میں کردار نگاری کی انتہا یہ ہے کہ قاری کردار کے ساتھ اپنی ذات کی تطبیق کر لے۔ مگر داستان نگاروں کے ساتھ ایسا ہونا ناممکنات میں سے ہے۔

مشابہت کی بناء پر داستان نگار بالعموم ایک نرمی تصویریں معلوم کرتے ہیں۔

ہیرو (اور ہیروئن) میں دولتِ حسن کے علاوہ زمانہ بھر کی خوبیاں جمع کر دینے کے ساتھ ساتھ مخالفین کا بالکل ہی منہ کالا کر دیا جاتا ہے۔ فطرت کی دورنگی سے شخصیت کی تکمیل اور لاشعوری محرکات کی عکاسی قطعی منتقدو سے۔ پھر ان کا مقابلہ کیونکہ فوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا ہے۔ اس لیے اس یک رخ تصویر میں جلد رنگ بھر کر داستان نگار اپنی دانست میں ہیرو میں ان سب پر عادی ہونے کی شگفتی بھرو دیتا ہے۔ اور انسانوں کے ہمتوں مقدمہ میں نکلی گئی شکست کے جواز کے لیے مانوق الفطرت میں کوئی نہ کوئی خامی یا کمزوری (معموماً جنس) رکھ دی جاتی ہے، جس سے وہ انسانوں کے بس میں آ جاتے ہیں۔ نتیجتاً انسان، انسان نہ رہتا اور نہ ہی جن بھوت۔ جن بھوت اور یوں کردار نگاری اداکاری بلکہ بسا اوقات تو نا اداکاری بھی بن جاتی ہے۔ غیر ملکی رسوم و رواجات سے ناواقفیت کی بنا پر داستان نگار محض غیر ملکی کے نام گنا کر اپنی دانست میں بدیشی ماحول پیدا کر لیتا ہے۔ حالانکہ افلاک و انبیات میں جغرافیائی حالات، نسلی رجحانات اور ملی میلانات کے پیدا کردہ امتیازی خصائص کی نظر اندازی سے کردار نگاری خام رہتی ہے۔

داستانی تکنیک سے جنم لینے والی کردار نگاری کی ان بنیادی خامیوں کو نوہن میں رکھتے ہوئے باغ و بہار کے مردانہ کرداروں کا جائزہ لیں تو ان میں تقریباً یہ تمام خامیاں کسی نہ کسی حد تک موجود نظر آئیں گی۔ داستانی فارمولے کے مطابق تین ہیرو تو شاہنشاہوں کے ہی ہیں۔ لیکن تاجمزدہ بھی شاہانہ باشہ میں کسی سے کم نہیں۔ لیکن ان سب میں رکھ رکھاؤ، وقار، عزت نفس اور خودداری کا نقصان ہے۔

شہزادوں ایسا مزاج اور تکنت تو درکنار ان میں تو عام امیرزادوں کی خوبی بھی نہیں
 ملتی، اس پر مستزاد ایک خاص طرح کی بے بسی، عاجزی اور خوشامد!

اگر باغ و بہار کے چاروں درویش عاشقوں کا ارد و غزل اور بالخصوص میر کی
 غزل کے پس منظر میں مطالعہ کیا جائے تو ان سب کا کردار غزل کے روایتی عاشق
 سے ملتا جلتا نظر آئے گا۔ جس میں ان درویشوں ہی کی مانند، ایک خاص طرح
 کی عاجزی، مکیبھی، محبوب کی کج ادائیگیوں پر بھی اس کی واری صدمے جانا، زلزلے
 کے ستم برداشت کرنا، مگر حرفِ شکایت لب پر نہ لانا اور انگریز شکایت کی بھی تو عاجزی
 اور علیحدگی سے ایوں زمانے سے نبرد آزما ہو کر ماحول پر چھا جانے والی صحت مند
 جارحیت سے غزل کا روایتی عاشق نا آشنا ہے۔ اس عمویت سے ہٹ کر میر کی
 غزلوں سے ابھرنے والے عاشق کا اگر مجموعی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو بعض
 امور میں تو وہ چونکا دینے والی حد تک ان درویشوں سے مشابہ دکھائی دیتا ہے
 میر کے اپنے حالات اور افتادِ طبع سے قطع نظر ان کا عاشق بھی باغ و بہار کا

حاشیہ ۱۰، پچھلے صفحہ کا بقیہ

اس کی بڑی وجہ تو یہی معلوم ہوتی ہے کہ دربارِ ادب و ثقافت کے مرکز ہی
 نہ تھے، بلکہ یہ داستانیں سرپرست بادشاہوں اور مرہٹے اصرار کی فرمائش پر لکھی یا
 سنائی جاتی تھیں۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ عوام الناس کے بے غنیم شخصیت
 کے واقعات میں دلچسپی یا سامانِ عبرت بھی موجود ہوتا ہے۔ رہے عوام تو وہ ان
 داستانوں میں صرف وفادار خادموں اور جاں نثار دوستوں کے کردار کی ادائیگی
 کے قابل سمجھے جاتے تھے۔ یہ بھی درس وفاداری کا ایک انداز تھا۔

درویش معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے میر کے شاعرانہ لہجہ کا یوں تجزیہ کیا ہے :

”میر کا لہجہ دروہندوں، مصیبت زدوں، خالقِ اہی قلندروں، سیلانویوں کا سا ہے، جس کے پیرائیوں میں غریبانہ مسکینی، دیہاتی و مصومیت، عاشقانہ مجبوری، مسافرانہ کسپرسی اور مجذوبانہ غبوط الخواسی پائی جاتی ہے۔“
کیا یہ درویشوں کے کردار ہی خصوصاً اُنس نہیں ؟ اور تو اور میر نے بے شمار غزلوں میں خود کو درویش ہی کہا ہے :

میں نہ پا کر حاکمِ تار ہوں دن رات جو درویش
من بعد مرے مکیہ کو غم خانہ کہیں گے

میں ہی درویشِ شمار و زار نہیں
عشق میں بادشاہِ فقیر ہوئے

ہم درویشِ طلب میں اکی ڈیسے ڈیسے پھرتے ہیں

تھا وہ نقہِ طے کے کون کب کسی درویش کے
میر کی غزلوں اور باغ و بہار میں خاص قسم کی مشابہت ملتی ہے، اس سے پہلے سرسید نے اندازِ بیاں کے بارے میں اس مشابہت کو محسوس کرتے ہوئے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ جو مرتبہ میر تقی میر کو اردو غزل میں ہے، وہی میرامن کو

اردو نثر میں حاصل ہے۔ لیکن درویشوں اور میر کے عاشق میں پائی جانے والی مشابہت
 وہر آج تک دھیان نہیں دی گئی۔ حالانکہ یہ مشابہت ایک سے زائد مواقع پر ملتی ہے۔
 مثلاً میر نے درویش کے ساتھ ساتھ خود کو فقیر بھی کہا ہے :
 فقیر نہ آئے صدا کر چلے
 میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

مستفی کس قدر ہیں فقیروں کے حال سے
 یاں بار غم سے غم ہوئے داں بھویں غم نہیں
 داستان کے چاروں درویشوں نے خود کو فقیر ہی کہا ہے۔ پہلا درویش ایک
 موقع پر یوں کہتا ہے :

”مجھ فقیر نے بڑے چاچہ خور سے ماں باپ کے سائے میں پرورش پائی۔“
 دوسرا درویش اپنی داستان کا آغاز یوں کرتا ہے :

اے یارو! اس فقیر کا کبک ماجرا سنو

میں ابتداء سے کہتا ہوں تا انتہا سنو

اس کے علاوہ داستان سناتے وقت بھی وہی ہی کہتا ہے :

”.....“ فقیر نے پوچھا صاحب کا اسم شریف کیا ہے ؟

دوسرے کی مانند تیسرے نے بھی شعر ہی سے ابتداء کی ہے :

احوال اس فقیر کا اے دوستان سنو

یعنی جو مجھ پر بیٹی ہے وہ داستان سنو

بلکہ اس درویش نے باقاعدہ سے فقیری اختیار کر لی تھی چنانچہ وہ اپنے رفیقوں

کو بتاتا ہے :

..... یا فقرا! میں نے یہ مجروحہ سننے اس قصے کے کئی گئے میں ڈالی اور فقیروں کا لباس پہن لیا اور اشتیاق میں فرنگ کے ملک کے دیکھنے کو روانہ ہوا ؟
چوتھے درویش کا بھی یہی حال ہے :

..... یہ فقیر جو اس حالت میں گرفتار ہے ، چین کے بادشاہ کا بیٹا ہے ؟
میر کے یہاں تکلیف کا مخصوص تذکرہ ملتا ہے ۔ شاید یہ درویش اور فقیر کی رعایت سے ہو یا باپ اور منہ بولے چچا کی درویشانہ زندگیوں سے نفسیاتی اثر قبول کر کے اسے بعض کیفیات کے لیے علامت کا درجہ دے دیا ہو ، وجہ خواہ کچھ بھی ہو لیکن تکلیف سے ان کی گہری دلچسپی ہے ، کہتے ہیں :

اٹھ گئے پر میرے تکلیف کے کہیں گے یہ لوگ
دردِ دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے
اور یہ شعر تو باغ و بہار کا سرنامہ ہی معلوم ہوتا ہے :

تکلیف میں اپنے دل کا ہم غم کیا کریں ہیں
درویش کتنے ماتم باہم کیا کریں ہیں
اب اس شعر کو ڈہن میں رکھتے ہوئے آزاد بہجت بادشاہ کا یہ مکارہ
پڑھا جائے :

اے درویش میں نے اس لیے یہ نقل تمہارے سامنے کی کہ کئی رات
دو فقیروں کی سرگزشت میں نے سنی تھی ۔ اب تم دونوں بھی جو باقی
رہے ہو ۔ سمجھو کہ ہم اسی مکان میں بیٹھے ہیں اور مجھے اپنا خادم اور
اس گھر کو اپنا تکلیف جانو ؟

یہ مشابہت یہیں تک ہی نہیں بلکہ اور بھی بہت سے ایسے مقامات ملتے ہیں
اور بعض اوقات تو یہ محسوس ہوتا ہے ، گویا میرا امن نے شعوری طور پر میرے اثر

قبول کرتے ہوئے اس کے کلام کو جذب کرنے کی کوشش کی ہے۔ جب آزاد و بخت
ایک گورستان میں درویشوں کو دیکھتا ہے تو میرامن منظر کشی کرتے ہیں :

”جب نزدیک پہنچے دیکھا تو چار فقیر بے نوا، کفیاں گلے میں ڈالے اور سر زانو پر
دھرے عالم بے ہوشی میں غاموش بیٹھے ہیں...“
اب میر کے دوا شعار ملاحظہ ہوں :

مرت ہوئی کہ زانو سے اٹھتا نہیں ہے سر
کرٹھنے سے مات دن کے ہمیں کب فراغ ہے

دم بخود رہتا ہوں اکثر سرو کے زانو پر میر
حال کہہ کر کیا کروں آزرده اور احباب کو

باغ و بہار کے مرد و کرداروں کی عاجزی اور خوشامدانہ بے پریشتر نفا دوں نے
اعترافات کیے ہیں اور پہلے درویش میں یہ سب کچھ ضرورت سے زیادہ ہی ملتا
ہے۔ ایک موقع پر تو اس نے خود بھی اس کا اظہار کر دیا ہے۔ عین ہی جراح سے غلے پر
اس نے مارے خوشامد کے ادب سے سلام کیا۔ گو یا خوشامد اس کی فطرت ثانیہ
ہے اور اسی وجہ سے ایک مرتبہ شہزادی نے اسے ٹوانشا بھی تھا اور وہ کہتا
ہے :

”میں پاس جا کر تصدق ہوا اور اس شعور و لیاقت کو سراہ کر دعائیں
دینے لگا۔ یہ خوشامد سن کر تیوری چڑھا کر بولی... بس بہت باتیں
بنائی مجھے خوش نہیں آتیں...“

میر کا درویش صفت اور فقیر منش عاشق بھی خوشامد میں پہلے درویش سے
کم نہیں اگر وہ شہزادی کے حضور غلام کی مانند دونوں ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہوتا ہے اور

تیسرے چشم اس کے حکم میں حاضر ہوتا جو فرماتی سو بہا لاتا "تو میرے عاشق کا بھی یہی دعوے ہے،

خدمت میں اس صنم کے کٹی عمر پر ہیں
گو یا کہ روز اس سے نئی بندگی ہوئی

تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گویا
یہیں تنوں کے عاشق ہیں زرخیریدہ ہم
میر کی شاعری کا تفصیل مطالعہ کرتے سے اس کے ہاں پابوسی کا بہت قوی بھان
مقابلہ بکراؤ ضرر اشعار سے تو یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ کہیں میرا (FOOTFETISHISM)
کا شکار نہ ہو، پابوسی کی خواہش اتنی قوی ہے کہ غزلوں کے علاوہ معاملات عشق
میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں:

رفقہ رفقہ سلوک بیچ آیا ہاتھ پاؤں کو اپنے لگادیا
گاہ بے گاہ پاؤں پھیلتے میری آنکھوں سے تلوار طریتے
چل کراتے تھے جب کبھو ایچھر پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر
"باغ و بہار میں بس آپس سے زیادہ شہزادے قدم بوس نظر آتے ہیں۔ پہلا
دوریش تو غیر ہے ہی خوشامدی۔ لیکن اس کے علاوہ دیگر کرداروں میں بھی یہ
رجحان ہے،

"تپ میں قدموں پر گرما..." "وخواجہ گل پرست،

"میں اس کے قدموں پر گر پڑا۔ اس نے مجھے دگایا؟"

(تیسرا دوریش)

"میں نے قدم بوس کیا، انہوں نے میرا سر اٹھالیا اور گئے

لگا لیا۔“ (تیسرا درویش)

”اس نازنین کے قدموں پر سر رکھ کر اپنے دل کی بے قراری...“

(چوتھا درویش)

اب دوا میر کے اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔ البتہ میر کا عاشق اتنا خوش قسمت

نہیں کہ اسے فوٹا ہی قدم ہوس ہونے کی سعادت نصیب ہو سکے۔ اس لیے اس کی یہ بہت بڑی حسرت ہے :

رخصت میں پا بوس کی جی جاتا تھا سو آن نے

ہاتھ میں عاشق داؤد نہ کا دل دلیا افسوس افسوس لا

ہائے جوانی شوگرناں پا بوس کو اس کے پھرتے تھے

اب چپ بیٹھ رہے ہیں مکیس و ہاتھ بہت سے مل کر ہم

اور یہ مصرعہ تو بالکل پہلے درویش کے حسب حال ہے :

عندِ گنناہ میں جا کر اس کے پاؤں کو ہاتھ لگاتا ہوں

پہلے درویش کی داستان کی ہیروئن (دشقی کی شہزادی) کو باغ و بہار کا بہترین

اور مکمل کردار تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ اس میں شہزادیوں والے رکھ رکھاؤ اور حفظ مراتب

کے ساتھ مزاج کی تیزی، غرور حسن اور انانیت بھی پائی جاتی ہے اور یہ اتنی شدید ہے کہ

وہ خود آراء، خود پسند خود ستا ”بن کر رہ گئی اور بوقتِ خود سری خود ستائی و خود رائی“

اس کے کردار کی نمایاں خصوصیات بن جاتی ہیں۔ درویش کے ہاتھوں حیاتِ نو پانے

اور درویش کے اس کہنے ”فتیر بسر چشم اس کے حکم میں حاضر ہوتا جو فرمائی بھالاتا“

کے باوجود بھی اس کا یہ عالم ہے کہ وہ اپنے حسن کے غرور اور سوارِ سی کے دماغ میں جو

میری طرف کھنکھاتی تو فرماتی ”..... علاوہ ازیں وہ ”ہر دماغی“ کے علاوہ کیسی ہو“

تیردی چیز حاکر خنگی سے "بول ہی سکتی ہے۔ اور ایک لمحہ میں نظریں بدل کر لگ بگورہ
بھی بن سکتی ہے۔"

اب شہزادی کے ساتھ میر کے محبوب کا موازنہ کیجیے :

بلا مفرود ہے وہ آتشیں خو بہت منت کرو تو رچی جلائے

غورِ حسن اس کا دس گنا ہے ہمارا عشق اسے کن نے جتایا

حیرت آتی ہے اسکی باتیں دیکھ خود سری نمود تائی نمودائی

واں سے خشم و خطاب تا عتاب یاں سے اخلاص و دوستی یاری :

آخری شعر قصہ کے اس حصہ کی بہت خوب صورت ترجمانی کرتا ہے جہاں درویش

اس کے عشق میں بیمار و خراب اور خواہ ہے اور وہ ہے کہ اس کے زخموں پر چرسیں چھڑکے

جاتی ہے۔ بلکہ اس کا راز و راجہ سراسر بھی یوں کہتا ہے :

"یہ وہی کم بہت اور بد نصیب ہے جو حضور کی خنگی اور عتاب میں

چڑا تھا ؟"

بعد ازاں اس پر ترس کھاتے ہوئے شہزادی نے مہربان ہو کر فرمایا جلد بولنا

حکیموں کو حاضر کرو۔۔۔۔۔ طبیب اگر کو جمع ہوئے نبض قارورہ دیکھ کر بہت غور کے

آخرش تشخیص میں شہر اکہ یہ شمس کہیں عاشق ہوا ہے۔ سوائے وصل معشوق کے

اس کا کچھ علاج نہیں ؟

اب میر کا یہ شعر دیکھئے :

جسم کی حالت ہی کی طاقت نبض سے کر معلوم طبیب

کہنے لگا جانبر کیا ہوگا یہ تو ہے بیمار بہت :

اسی سے قدرے ملتا جلتا ایک اور موقع بھی ہے۔ شہزادی نے خواجہ کی سفارش

پر مسکرا کر فرمایا، بھلا کوئی ہوا اسے دارا شفا میں رکھو جب بھلا چنگا ہوگا۔ تب

اس کے احوال کی پریشانی کی جائے گی ؟
میریوں کہتے ہیں ،

شاید آوے حال پرسی کرنے اس امید پر
کب سے ہیں دارالشفاء میں اسکے پیاروں میں ہم
پہلے درویش نے ، بھر میں اپنی جو تصویر کھینچی ہے ، وہ بالکل میر کی غزل کے عاشق
ایسی ہے ” جب شہر کی کوچہ گردی سے اٹھتا ، (دبئی میں) ... کب تک خراب
شہر میں اس کے پھر آکر ہیں ، جنگل میں نکل جاتا ، (دبئی میں) چھوڑ کر معرہ دنیا کو جنگل
جا ہے)

کوچہ گردی اور صحرانوردی نے درویش کی یہ حالت گردی کر طاقت بدن
میں مطلق نہ رہی ، اپنا جہو کر اس مسجد کی دیوار تے جا پڑا ؟
میر کے عاشق کی بھی ایسی ہی حالت ہے :

اب تو ٹھحال پڑے رہتے ہیں ضعف ہی اکثر رہتا ہے
آئے گئے اس کے کوچے ، جب تک جی میں طاقت تھی

اب بہت ہی اہم سوال پیدا ہوتا ہے ، کیا میر امن ، میر تقی میر سے واقعی اس
حد تک متاثر ہے کہ شعور سی یا لاشعور سی طور سے کلیات میر کی اعداد سے اپنی کتاب
کو باغ و بہار بنائے ؟ اس سوال کا جواب اس قدر واضح شہادتوں کے
باوجود بھی قطعی اثبات میں نہیں دیا جاسکتا ، مان ! عمومی انداز سے اس کی توضیح
یوں ہو سکتی ہے کہ ہمارے ادب میں ناول افسانے کو تو سرے سے وجود تھا ہی نہیں
رہی داستانیں تو وہ سننے سنانے کی چیزیں تھیں اور جو چند منظوم یا نثری داستانیں
موجود تھیں جلی توان میں زندہ متحرک یا جاندار کردار تو بہت دور کی بات ہے ،
داستان کی حد تک قائل کر دینے والے گرد ارد گرد کا بھی نقصان ہے ، اور غزل نے

عشق، عاشق اور معشوق کے انفرادی تصور سے قطع نظر ایک عمومی قسم کا سانچہ بھی مہیا کر رکھا تھا اور بیشتر شعراء اسی روایتی انداز کے عاشقوں اور معشوقوں کے تذکرے کرتے تھے۔ یوں ان کا کوئی باضابطہ تصور پیش نہ کرنے کے باوجود بھی عمومی لحاظ سے ان کے مجموعی نعرہ و خیال کسی شعوری کاوش کے بغیر ہی سب کے ذہنوں میں ہوتے تھے۔ میرامن یا دیگر داستان نگاروں کے سامنے صرف ایسے عاشقوں اور معشوقوں کے نمونے موجود تھے اور یہی وجہ ہے کہ اپنی مختلف نحوہوں، ناموں اور رنگوں کے باوجود دیگر داستانوں کے کردار اب تک داستانِ عاشق زیادہ موزوں رہے گام اور باغ و بہار کے درویش عاشقوں کے لیے غزل کا عاشق اساسی سانچہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ادھر زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات ادبی مذاق میں تغیرات اور مختلف نامور شعراء کی طرزِ میرا پنانے کی سعی اور پھر..... نہ ہوا پھر نہ ہوا میرا کا انداز نصیب..... کہہ کر ناکامی کا اقرار کرنا، یہ سب مل کر بھی میر سے وہ مقام نہ چھین سکے۔ جو اسے غزل میں حاصل ہے، گو... اے ایک داستانِ کھنڈ کے نامور شعراء کا کلام بھی سامنے آچکا تھا مگر میر کی

۱۷۔ داستانوں کے نسوانی کرداروں کے طرزِ عمل، عاشقوں سے ناز و انداز اور سراپا وغیرہ میں بھی اردو غزل کے محبوب کی جھلک نظر آتی ہے اور بعض اوقات تو ان کے مکالمے یہ بنتی گئی یاد دلاتے ہیں، باغ و بہار میں عشق کی شہزادی بالکل اسی معیار پر پوری اترتی ہے۔ درویش کو اپنے عشق میں نختہ و خراب دیکھ کر اس کا قبائلِ عارفانہ خالص غزل کی روایت ہے۔ اسی طرح اس کا یہ کہنا تپ خوش آپ ہمارے عاشق ہیں۔ ”پاکس برستے پرستا پانی“ کسی شہزادی کا نہیں، بلکہ ریختی میں جلوہ گر ہونے والی کھنڈی طوائف کے انداز کا حامل ہے۔

غزل نرندہ و تائبندہ تھی اور میرا من ایسا شخص جو دلی پرناز کرتے ہوئے وہاں کا ”روڈرا“ ہو کر رہنے کو باعثِ فخر تصور کرتا ہو، اس کا میرے خصوصی تاثر قبول کر کے درویشوں کی اس داستان میں میرے درویش صفت عاشق سے کچھ رنگ مستعار لے لینا بعید از قیاس نہیں۔

تفصیلی تجزیہ کے باوجود بھی اتنا کہا جا سکتا ہے کہ باغ و بہار کے چاروں ہیرو جدا گانہ نمائک سے تعلق رکھنے کے باوجود بھی کرداری خصائص کے اعتبار سے یکسانیت رکھتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ میرا من نے ان سب کو ایک ہی سانچہ میں ڈھال کر صرف نقش و نگار میں معمولی سا فرق رکھ کر ان کے علیحدہ علیحدہ نام رکھ دیے، داستان کے آغاز کی وجہ سے اگر پہلا درویش کہیں متاثر کر بھی جائے تو تکرار و تواتر کے باعث چوتھے درویش کی سیر تک پہنچتے پہنچتے قاری اتنا جانتا ہے۔ خواجہ سگ پرست ایک ادا ہم کردار ہے مگر اس پہلے آدمی میں ذرا بھی عقل عامہ نہیں بھائیوں کے بار بار بڑے بلکہ ہلکے سلوک کے باوجود بھی یہ ہر مرتبہ ان کے ہاتھوں مزید بے وقوف بننے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اور پھر اتمام اس کراہت انگیز طریقے سے لیتا ہے کہ اس قصہ سے جو اخلاقی درس مقصود ہوگا وہ بھی غارت ہو جاتا ہے۔

چاروں درویشوں کی مانند جنس اس کی بھی بہت بڑی کمزوری ہے باقی چاروں تو ٹھیک ہیں کہ ان کی توجہانی کی راتیں مرادوں کے دن والی بات ہے لیکن یہ بوجہ اس معاملہ میں ان سے یوں بڑھ جاتا ہے کہ وہ خود جنسیت کا حامل ہے۔ بلکہ پہلے ہم اس ہم جنس پرست کی حیثیت سے جانتے ہیں کیونکہ تیرہ سالہ دیر زادی کو لڑکے کے جیس میں دیکھ کر ہمیں عشق کی اس کے سینے میں گڑتی ہے ”اور گو یہ ٹاندا سے اپنے

بیٹے کے جانتا ہے۔ لیکن اس پر واث بھی تیز کیے ہے۔ اس کی مفارقت کا حال سن کر رونے لگتا ہے۔ اور اس کی چاہت میں گھر بار چھوڑ کر اس کے ساتھ ہوتا ہے۔ وزیرِ نواہی کی حقیقت معلوم ہونے پر وہ بے ہوش ہو جاتا ہے۔ اور ہوش میں آنے کے بعد عذرِ انگ کے طور پر اسے مٹھنی بنانے کی بات کرتا ہے لیکن بالآخر اس سے شادی رچا لیتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ میرامن نے ہم جنست سے معاشرے کے ایک خاص طبقے کے لیے اس میں کشش پیدا کرنے کی کوشش کی۔ پہلے درویش کی داستان میں بھی ہمیں خفا معاشرہ میں ہم جنس پرستانہ رجحانات سے واقف ہونے کا موقع ملتا ہے اور یہ اس بنا پر اہمیت اختیار کرتا ہے کہ اس سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کر یوسف کا یہ عالم ہے کہ ایک عالم دیکھنے کے لیے دکان سے بازار تک کھڑا ہے؟ اسی طرح یوسف کی دعوت میں چار لڑکے امرو صاحب جمال لڑکیں کھولے ہوئے مجلس میں آتے ہیں۔

الغرض ان چاروں درویش عاشقوں اور خواجہ گس پرست کے علاوہ داستان میں آنے والے دیگر مردانہ کرداروں کی سب سے بڑی کمزوری ایسی کمزوری جو بالآخر ان کی سب سے بڑی پناہ گاہ اور قوت بھی بن جاتی ہے۔ ان کا عشق ہے ایسا عشق جس کی اساس جنسی جذبہ پر استوار ملتی ہے۔ اگر اس نقطہ نظر سے ان کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو پہلے درویش سے جس کے مرض کا علاج وصال تجویز کیا جاتا ہے۔ لے کر چوتھے درویش کے وفادار غلام مبارک بھگ جو اپنی علامت کا کمر باندھ بیٹھ کر کے مرہم سلیمانی لگا لیتا ہے۔ سبھی کے مل جنس کی کارفرمائیاں متنوع انداز سے جلوہ گر ملیں گی۔ متاوحسین صاحب کو اس میں تصوف اور روحانیت نظر آتی ہے۔ لیکن مجھے ان سے اتفاق نہیں یوں اگر توجیح ہی مقصود ہو تو ہر قدیم داستان کی ایسی ہی روحانی تشریح کی جاسکتی ہے۔ مجاہد کو حقیقت اور ابھال کو معرفت بھی سمجھا جاسکتا ہے،

اگر باغ و بہار سب بس ایسی تشبیلی حکایت ہوتی تو درویشوں کی سیڑ روحانی سیر سمجھی جاسکتی تھی۔ لیکن باغ و بہار تشبیلی نہیں۔

یہ عام دلچسپی (بلکہ انسانی ضرورت) کے لیے تحریر کی گئی تھی جن کو اسے موجب نیرو برکت بنانے کے لیے امیر خسرو سے منسوب کیے جانے کو بھی حافظ محمود شیرانی کی تحقیق نے بے بنیاد اور من گھڑت ثابت کیا۔ چاروں درویشوں کی زندگی میں جنسی جذبہ اساسی تغیرات کا موجب بنتا ہے اور پہلی داستان کی شہزادی کے کردار میں بالخصوص اور دیگر انسانی کرداروں کی تشکیل میں بالعموم جنس ایک قومی محرک کی صورت میں ملتی ہے۔ صوفیاء کی پیروی میں اس عشق کو تلاشِ ذات "یا تلاشِ حقیقت" سمجھنے کی بجائے نفسیات کی روشنی میں اسے جنسی جبلت کا اظہار ہی کیوں نہ سمجھا جائے۔ نام نہاد روحانی عشق پیچیدگیوں سے بھرپور پراسرار و جہنی عمل ہے جب کہ عشق کی صورت میں جنسی جبلت کا اظہار واضح اور غیر پیچیدہ حیاتیاتی عمل ہے۔ بلکہ انگریز سکولوں کو تو اس میں نمائشی اور عریانی بھی نظر آتی تھی۔ ڈاکٹر فاربس کے مرتبہ باغ و بہار کے چوتھے ایڈیشن کے پیش لفظ سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ طلباء کے لیے محض الاخلاق سمجھی گئی اور یوں اس کے بعض حصے کتاب سے حذف کر دیے گئے۔

اردو کا پہلا جنسی افسانہ

اگر حالی کے بعد سے اردو تنقید کو ایمان داری سے پرکھا جائے تو چند ناقدین کی استغنائی مثالوں سے قطع نظر ان ناقدین کی اکثریت نظر آتی ہے۔ جن کے ہاں ذاتی سوچ کا اس حد تک فقدان ہے کہ انہوں نے محض دوسروں کی آرا کو ہی اڑھتا بچھوٹا بنا لینے کو تنقید سمجھ رکھا ہے۔ نتیجتاً فکر و نظر میں تنوع کے فقدان نے امتدادی مباحث کو آگے نہ بڑھنے دیا اور یوں اردو میں تنقید کی ترقی خط مستقیم کی بجائے چند فائدہ مند حائلوں کے دائروں میں مبہوس ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ بیشتر تخلیق کاروں کے بارے میں جو نظریہ رواج پانچواں، ہمیشہ کے لیے ایک یسٹل بن گیا۔ ایسا یسٹل جسے ہر موقع پر سونٹھ کی گمانتھ کی طرح پاسبانی استعمال تو کیا جا سکے لیکن جس کے لیے ہوش میں بندش کی ترجیح ضروری نہیں۔

کسی تخلیق کار کی دائمی زندگی کا کیا ماز ہے ؟ مختصر ترین الفاظ میں اس سوال

کایہ حجاب ہوگا کہ اس کی تخلیقات میں اتنی جان ہو کہ وہ ہر نئے ادبی معیار و روایات کی شکست ویرخت اور انتقادی اقدام کے بلا تاخیر تغیرات میں محسوس و غاشاک کی طرح بہہ جانے کے برعکس کسی چٹان کی مانند تصورات نو کے تھپڑ سے سہہ سکتی ہوں۔ اس سے غرض نہ ہونی چاہیئے کہ یہ خصوصیت اسلوب کی انفرادیت (باغ و بہار) سے پیدا ہوتی ہے کہ مواد میں جدت (غائب) سے عصری تقاضوں کی ترجمانی سے (حالی) یا ان کے خلاف رد عمل (اکبر) سے کسی فلسفہ اور پیغام سے (اقبال) یا اس کے فقدان سے (میراجی) ان فرض ادجوات کی کمی نہیں۔ اگر تخلیق میں انفرادیت کا محسن اور اس سے جنم لینے والی پند و داری نہیں تو وقت متروکیت کے باوجود اس کا انجام شہاب پر ثابت ایسا ہونا لازم ہے۔ اس لیے کچھ عرصہ گزرنے کے بعد تخلیقات کو نئے تنقیدی معیاروں کی کسوٹی پر پرکھنا اشد ضروری ہو جاتا ہے، اس ضمن میں گو واضح قسم کی زمانی حد بندی تو نہیں کی جاسکتی، لیکن کم از کم پچیس تیس برس کے بعد تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ کرنا بے حد ضروری ہو جاتا ہے، یہ جائزہ محض لیبل چسپاں کرنے اور معروف ناقدین کے حوالے جمع کرنے تک محدود نہ ہو، بلکہ دیانت داری سے تخلیقات کی چھان پشک سے نئے حالات اور ادبی آفاق کے تناظر میں انکی قدر قیمت متعین ہونی چاہیئے، اگر زمرہ رہنے کی صلاحیت ہوگی تو تخلیق کڑی سے کڑی تنقید کا ہفت خواں بھی ملے کر سکتی ہے۔

اس تہذیب کی ضروریات محسوس ہوئی کہ خیالات کے بارے میں جس قسم کی آمار پڑھنے کو ملتی ہیں، ان سب میں رومانی اور دمانیت کی بے حد تکوار ملتی ہے اور وہیں ان دو اصطلاحات نے جتنی الجھنیں پیدا کی ہیں، شاید ہی اور کسی ملے کی ہوں گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انگریزی میں بھی ان کے مناسبت میں قطعیت نہیں ملتی گو یہ اصطلاحات وژن و زور تھ اور کو لمرچ سے جنم لینے والے شعری اور تنقیدی

دہستان کے لیے استعمال ہوتی ہیں، لیکن ان کا استعمال صرف یہیں تک محدود نہیں چنانچہ اگر ایف ایل کوکس نے ہو مرکرو پہلا رومانی مانا تو اسکا شہر چھڑنے لہن جاتی نس کو، واضح رہے کہ ایک شاعر ہے تو دوسرا ناقد! اس سے بھی بڑھ کر ایک اور سوال ہے جس کے صحیح جواب کی روشنی میں سجاد حیدر یلدرم کے فن کا مطالعہ کر کے اس امر کا تعین کرنا ہے کہ کیا وہ واقعی رومانی تھے یا یہ محض ان پر ایک بہتان ہے۔ کیا رومانیت طرزِ احساس کا نام ہے یا اسلوب کی رنگینی کا؟ اردو ناقدین نے اگر اس اساسی سوال کو مد نظر رکھا ہوتا تو بہت سے تخلیق کاروں کے مطالعات کی درست سمت متعین ہو سکتی تھی لیکن ہر ایک نے اپنے اپنے انداز پر رومانی اور رومانیت کو سمجھا جس کے نتیجے میں غائب، اقبال، اختر شیرانی، یلدرم، مہدی افلاوی، نیاز فتح پوری اور فیض احمد فیض سبھی رومانی قرار پائے۔

ناقدین کی اکثریت نے رومانیت کو اسلوب کی ایک صفت قرار دے کر اسے رنگین، شاعرانہ یا مریض طرزِ نگارش کے مترادف گردانا جو کہ غلط ہے۔ اس لحاظ سے محمد حسین آزاد کی ”آبِ حیات“ رومانی تنقید کا ارفع کارنامہ قرار پائے گی اسلوب کی رنگینی ایک اضافی صفت ہے، اور اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینا کوئی مستحسن خصوصیت نہیں، اس کے ساتھ یہ بھی طے کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اسلوب کی رنگینی خود کن عناصر کی مرہون منت ہے، کیا یہ محض تشبیہات اور استعارات کی فراوانی کا نام ہے یا اس کا سرچشمہ تخلیق کار کی اپنی جذباتیت بنتی ہے... دیکھیے بعض اوقات پر عیوش مواقع پر شبلی کی تحریر جذباتیت سے مملو ہو جاتی تھی، اس

۱. "THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEAL" p.55

۲. "THE MAKING OF LITERATURE" p.6

کے ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ کیا اس رنگینی کا موضوع کی ”رنگینی“ سے بھی کوئی تعلق ہے، جیسے مہدی افادی اور سجاد انصاری کے بعض مضامین یا نیاز فتح پوری کی کچھ پٹا اور سائیکی ...، واصل ان امور کو پیش نگاہ نہ رکھنے کی بنا پر رنگین اسلوب یا شاعرانہ خصائص کی حامل نثر کو رومانیت قرار دے دیا جاتا ہے، حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے کہ رومانیت اسلوب کا نہیں بلکہ طرز احساس کا نام ہے وہ طرز احساس جو انسان اتنا ہی قدیم ہے، اور جسے محض رومانی اور رومانیت کی اصطلاحات میں مقید نہیں کیا جاسکتا، جب کہ ناقدین نے خیالستان کو اسلوب کی رنگینی کی بنا پر ہی رومانی تصنیف قرار دیا ہے، جو کہ غلط ہے۔

جب خیالستان ۱۹۱۱ء میں شائع ہوئی تو اردو میں پریم چند سے افسانہ نگاری کا آغاز ہو چکا تھا، پریم چند جن زاد کھنے والے تھے، جب کہ یدہم نے تراجم کیے، یوں ان دونوں کی صورت میں اردو افسانے کی دو لہریں نظر آتی ہیں، تراجم اور وطن زاد ...، ویسے تراجم کی اہمیت کسی لحاظ سے کم نہیں کہ مستعار لی گئی صنف کی ترقی میں تراجم بے حد اہم کردار ادا کرتے ہیں یہی نہیں بلکہ جب تک نئی صنف زبان کے تمام امکانات کو بروئے کار لاتے ہوئے ارتقاء کے مدارج طے نہیں کر سکتی، اس وقت تک تراجم انہماک و اسالیب کے ساتھ ساتھ موضوعات بھی سمجھاتے ہیں، اردو غزل نے ابتداء میں فارسی شعرا سے تراجم کی صورت میں جو کچھ حاصل کیا، اسے غالباً بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں، اردو افسانہ انگریزی ماچ کی برکتوں میں سے ہے، چنانچہ مدتوں تک انگریزی اور اس کے توسط سے روسی، فرانسیسی افسانوں کے تراجم بھی ہوتے رہے ہیں، یدہم سے اردو افسانہ تراجم سے تو روشناس ہوا مگر مغرب کے برعکس ایک مسلم ملک یعنی ترکی کے۔

گویدرم اوس پریم چند نے افسانہ نگاری تقریباً ساتھ ساتھ ہی شروع کی لیکن دونوں میں قطبین کا بعد ملتا ہے۔ پریم چند کے ہاں جو سیاسی اور سماجی شعور ملتا ہے وہ ترقی پسند ادب کی تحریک کا پیش میہ معلوم ہوتا ہے۔ جب کلاس کے برعکس عیدرم بھان سا نہ تھے، انہیں زیادہ سے زیادہ اہل قلم کے اس گروہ میں شمار کیا جاسکتا ہے جو کسی بھی صنف کے زبان میں جڑ پکڑنے کے سلسلہ میں وہی کام کرتے ہیں جو فصل کے لیے کھاد۔ یہ ہر اول دستہ ہوتا ہے جو فاتحین کے لیے راہ ہموار کرتا ہے لیکن قلعہ پر فوج کا جھنڈا لگانا مقصد میں نہیں ہوتا۔

عیدرم نے خیالستان میں خود ہی امر کی ترویج کر دی ہے، "خمارستان و گلستان" صحبت نائس، "نکار ثانی" اور "سودائے سنگین" ترکی سے لیے گئے ہیں گلستان میں میں نے بہت کچھ تعریف کیا ہے۔ مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ: انگریزی کے ایک مضمون کا چر ہے۔ جب کہ از دواج محبت "بڑے چڑیا کی کہانی"، حضرت دل کی سوانح عمری، "مکالمہ سبلی جنوں" اور غربت و وطن وغیرہ کے بارے میں کہا۔ میرے ہی ناکارہ تخیل کا نتیجہ ہے۔۔۔ گویا عیدرم کی تمام مشہور کہانیاں اخذ و ترجمہ ہیں، اس لیے عیدرم کا مقام ایک مترجم کی حیثیت سے متعین ہونا چاہیے، نہ کہ ایک طبع زاد لکھنے والے کی حیثیت سے چند افسانوں کی بنا پر انہیں کیسے ان افسانہ نگاروں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ جنہوں نے اردو افسانہ میں واقعی قابل قدر اضافے کیے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ انہیں رومانی جمالیاتی اور نہ جانے کیا کچھ قرار دیا جاتا ہے۔ ایم۔ اے اردو کے نصاب میں خیالستان کی شمولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ واقعی بڑے افسانہ نگار بھی بن گئے ہیں۔ عیدرم کو مترجم قرار دینے کا مطلب ان کی سبکی نہیں اور "باغ و بہار" ایسے سدا بہار ترجمہ کی موجودگی میں ایسا کیسے ہو سکتا ہے، صرف ان کے مطالعہ کے لیے درست تناظر مہیا کرنا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ عیدرم مترجم کی بھاری ذمہ داری

کے طریق احسن عہدہ ہمارے ہو سکے۔ انگریزی جاننے کے باوجود انہوں نے ترکی کی صورت میں ایک ایسی زبان کا انتخاب کیا، جس میں خود انسانی کا غالباً ابتدائی دور ہی ہو گا، انگریزی، فرانسیسی اور روسی زبانوں کے تراجم کرتے تو واقعی ان سے نئے کھنے والوں کی راہنمائی بھی ہوتی۔ لیکن ترکی انسانوں سے کسی نے کیا حاصل کرنا تھا۔ ترجمہ محض کسی غیر زبان کی کہانی کو اپنے الفاظ میں منتقل کر دینے کا نام نہیں، بلکہ تخلیق کی صورت میں تخلیق کار کے ذہن اور اس کے ساتھ ساتھ اس مخصوص زبان سے وابستہ رجحانات اور عصری میلانات کو بھی اپنی زبان میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔ اگر ترجمہ شدہ تخلیق اپنے ملک کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ ہو سکے یا تکنیک فکر اور زندگی پر نئے زاویہ سے روشنی ڈال سکے تو ترجمہ واقعی قومی ادب میں اضافہ اور اجتماعی ذہن کو خوب سے خوب تر کرنے میں مددگار بنتا ہے، جیسے انگریزی کا عربی ادب کی زبانوں کا ترجمہ، لیکن برعکس صورت میں محض وقت مٹائی لیا پھر تفسیر اوقات کا فوریہ بنتا ہے۔ اس لیے ترجمہ کے لیے منتخب کی گئی تخلیق ایک اہم ذمہ داری بن جاتی ہے۔ شاید اسی لیے آج یلدرم کے تراجم کو قومی خاص مقبولیت نہیں رکھتے۔

(۲)

اس مقالہ میں خوارستان و گلستان کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت گویہ بات ذہن میں آتی ہے کہ اس ترکی ترجمہ کو تخلیق کا درجہ نہ دینا چاہیے اور یلدرم کو صرف اسلوب کی داد ملنی چاہیے۔ لیکن آزاد ترجمہ ہونے اور بقول یلدرم بہت کچھ تصرف کیا ہے، یہی بنیاد پر اسے بلن زاد تحریر سمجھ کر مطالعہ کیا گیا ہے۔

”خیاستان“ کے سرمہرست اس افسانہ خوارستان و گلستان کا موضوع جنس جنت کی قوت ہے۔ نسرین نوش ایک جنت نما جزیرہ میں ہے۔ سیلیوں کا جنگل شاہ اور دنیا کا ہریش و آرام میسر ہو سنا لگا ہوں سے بچانے کے لیے اسے دنیا بھر سے الگ تھلک رکھا گیا ہے۔ اور اسی لیے اس نے آج تک مروت نہ دیکھا لیکن

عنفوانِ شباب اس نعلش کو جنم دیتا ہے۔ جنسی عدم آسودگی جس کا باعث ہوتی ہے۔ اور جس کے نتیجہ میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کسی شے کی کمی کا احساس رہتا ہے اور خمار جس غارتخانہ میں ہے۔ وہاں نہ تو عورت کے وجود کی رعنائی ہے اور نہ فطرت کی دیوانہ اجاڑ بھائیں بھائی کرتا جزیہ جس میں چند مرد و سانس کے رشتہ کی برقراری کی جدوجہد میں مبتلا ہیں۔ ان سب کو بھی ایک شے کی کمی کا شدید احساس ہے اور وہ ہے... عورت! ایک دن حالات خمار اور نسرین کی ملاقات کرا دیتے ہیں۔ دونوں نے اس سے قبل صنفِ مخائف کی صورت تک نہ دیکھی تھی۔ مگر جنس اولیں تعارف بنتی ہے اور یوں خمار کے بوسے سے نسرین کے اچھوتے بھوں پر پھول کھل اٹھتے ہیں۔

تقریباً ۴۰۰ صفات پر مشتمل یہ افسانہ کتاب کا سب سے طویل افسانہ ہی نہیں بلکہ سب سے دلچسپ اور بہترین بھی ہے۔ واقعات اور قصہ عام انداز سے مختلف ہیں، اسی طرح کردار نگاری بھی افسانوں کی عام روایت سے ہٹ کر ہے۔ قاری کی دلچسپی کیونکہ واقعات سے اپنے بس میں نہ کی جاسکتی تھی۔ اس لیے یلدرم انداز بیان کا سہارا لینے پر مجبور تھے، اگر اس افسانہ میں واقعات کی دلچسپی سے تھیر کی فضا بقتار رکھیں جاسکتی اور کرداروں کی باقاعدہ نشوونما ہوتی تو شاید یلدرم رنگین نگاری سے چاشنی پیدا کرنے کی کوشش نہ کرتے، اس ضمن میں ناقدین نے بالعموم اس اہم حقیقت سے صرف نظر کر لیا کہ صرف اسی ایک افسانہ میں ہی رنگین اور پر تکلف اسلوب اپنایا گیا ہے۔ ورنہ باقی تمام افسانوں کی زبان سیدھی سادی ہے جو بعض اوقات پلٹ جاتی ہے۔ کسی ایک افسانہ کی زبان کارنگین ہونا اور باقیوں کا نہ ہونا کوئی ایسا گناہ کبیرہ نہیں، جس پر یلدرم کو الزام دیا جائے اس امر کی طرف اس نے بطور خاص توجہ دلانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ یلدرم کی جس روایت کا مدت سے چرچا سنتے آرہے ہیں، اس کی اساس صرف ایک افسانہ پر ہے۔ نئی لحاظ سے اس افسانہ کو

مطالعہ کرنے پر سب سے قابل توجہ یہ بات ہے کہ یلدرم نے جزیروں کو بنانے کے لیے رنگین نگارش کا بطورِ خاص سہارا لیا ہے اور اتنا قدیم داستان نگاری ایسا دکھایا ہے، چنانچہ ابتداء میں ہے :
 ”آج سے دس ہزار برس قبل کا ماجرا ہے کہ بحر ہند میں ایک جزیرہ تھا جو اب
 ناپید ہے“

یا

آریاؤں اور ہندوستان کے قدیم باشندوں سے بھی پہلے ایک قبیلہ ہندوستان
 سے ہجرت کر کے لشکا کے جزیرہ میں جا بسا تھا :

ان جزیروں کو ”EXOTIC“ بنانے میں یلدرم نے بھی وہی ٹھوک رکھائی ہے۔
 جو ہر داستان نگار کا مقدر رہی ہے، یعنی ماحول کی تشکیل میں وہ رنگین بیانی سے سماں
 پیدا کرے تو اورات بات ہے درجہ جزئیات کا بیان قلعی کھول دیتا ہے چنانچہ قدیم داستان
 نگاروں کی مانند اپنے تخیل سے تو یلدرم خوب گل بوٹے کھلا دیتے ہیں لیکن جزئیات نگاری
 کے لحاظ سے انہوں نے آج سے دس ہزار برس قبل کے جزیرہ کے بیان میں فضا، ہم عصر
 ہندوستان ہی کی رکھی ہے۔ ایسے قدیم داستان نگاروں کی مانند جو روم، شام، چین
 سب میں دلی اور کھنوکھ دنیا بسا دیتے تھے۔ چنانچہ، سن طراغ کے بیانات سے
 یہ جزیرہ دس ہزار برس قبل کا تو لگتا ہے لیکن ایسا کسی اردو غم کے سیٹ پر حقیقت اور
 فحشیشی دونوں کا بھونڈا اختلاط جس کا طرہ امتیاز ملے ہے :

”اتنے میں ایک قسم کی چھوٹی پرریاں، صدف بھر کی بنی ہوئی نفیریاں اور
 دف اور سارنگی اور ستار غرض کہ پورا سا ذریعے ہوئے نسرین نوش کے
 گرد اڑنے اور ستارہ بجانے لگیں“

ایک قسم کی چھوٹی پرریاں اور صدف بھر کی بنی ہوئی نفیریاں میں نہ تو تخیل کے پے

ہیچ بننے کی صلاحیت ہے اور غریبی سارنگی اور ستار کے تلازموں سے
 کا احساس ہوتا ہے یہ ایک موقع نہیں کہ ان چیزوں نے تلازمات کے امکانات ختم
 کیے ہیں اور بھی کئی مواقع پر یہی ہوا ہے، مثلاً،
 ”موجوں کی آرمین سننے لگی“.... ”کوچ کا بگل بجا یا“.... ”ٹھمپیاں گگانی
 شروع کیں“:

یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے جدید ذہن اور تجربہ کے باوجود پلیدرم داستانوں
 کے اثرات سے آزاد نہیں ہو سکے، چنانچہ جزیرہ سرانیپ کے ذہن نور باغ و بہار
 کے سرانیپ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، اسی طرح نسرین نوش کا اپنی سہیلیوں اور
 بہریوں کی مصیبت میں دنیا بھر کے دکھوں (یعنی مرد) سے دور ایک فردوس منظر جزیرہ
 میں آنا دماغی بسر کرنا ذہن کو داستانوں اور مثنوی کی شہزادیوں کی طرف لے جاتا ہے،
 اسی طرح مناظر دیگر کے بیانات میں بھی انداز نگارش داستانوں کے قریب تر معلوم
 ہوتا ہے:

”سنگار کے بعد اس صبح کے لیے ایک خاص رنگ کا لباس پہن کر نسرین
 نوش نیووفر کے پتوں کی کشتی میں بیٹھ کر سہیلیوں کے ساتھ تھوڑی دیر
 تک نہر میں گئی پھر یہ سب کنارے پر بیٹھیں، جہاں بلور اور پھولوں
 کی ایک گہمی تیار کھڑی تھی، اس گہمی میں دو مادہ یہ سرخ جتنی ہوئی تھیں،
 جو نے رواں کے گندے پر ہاتھ رکھ کر نسرین نوش گھاڑی میں سوار ہوئی
 اور جو نے رواں کو اپنے پاس بٹھا کر دیار گل پہننے کا حکم دیا، اس حکم کے
 سننے ہی چند چوٹی چھوٹی بہریوں نے جو چھوٹے چھوٹے بگل لیے کھڑی
 تھیں، کوچ کا بگل بجا یا اور نرک و احتشام کے ساتھ سواری روانہ ہوئی،
 سامنے طاؤس، کبوتر، قمریاں، طوطی ناچتے ہوا میں اڑتے ہوئے گاتے،

چھپاتے اور طرح طرح کے تماشے کرتے جاتے تھے :

اس اقتباس میں بیان کیے گئے منظر کو چڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے ، گویا یہ

"ALICE IN WONDERLAND" کا اور روپ ہے ۔

کھانے پینے کی اشیاء کے ضمن میں بھی یدِ دم نے داستان نگاروں کا مخصوص انداز

اپنایا ہے :

”یہ سب اس دسترخوان پر بیٹھے گئیں ، زہر ہد کے طباقوں میں طرح طرح

کے کھانے اور میوے لائے گئے خورے ، انار ، انگور ، سیب شکار کے گوشت

اور مچھلیاں لائی گئیں ، لالے کے پیالوں میں شراب شربت گلاب پینے

گئے “

افرض ! افسانے کے بیانات اور تکنیک سراسر داستانہ ہے ۔ وہی زبان کی رنگینی

تو عظم ہو شراب کی زبان اس سے گہر تر نہیں تو کسی لحاظ سے کم بھی نہیں کہی جاسکتی ۔

ان خارجی مناظر اور جزئیات کے بعد جذبات و احساسات کی عکاسی دیکھیں تو

اس میں یدِ دم بہت کامیاب رہے ہیں ، چنانچہ نسرین نوش جنس تحرک کی بنا پر

جس بے چینی ، الجھن اور اس سے جہنم لینے والے اعصابی انفجالات میں مبتلا ہے اسے بہت

کامیابی سے اجاگر کیا گیا ہے ۔ اس ضمن میں یدِ دم نے غزل اور مرثیہ کے اس مخصوص

انداز کو روا رکھا جس کی بنا پر داخلی کیفیات اور خارجی مناظر کو ہم آہنگ کر کے ہم رنگ

کروا جاتا ہے ۔ چنانچہ نسرین نوش اور جزیرہ دونوں پر گرا نباری کا ایک ہی احساس

مسلط نظر آتا ہے ۔

نسرین کا یہ حال ہے :

آپ پھولوں کا اس پر شمار ہونا اس کی روح کو مشغول ذکر کرتا تھا ، ناچنے

والیوں کے ناچ اور عشوے اور غمزے اس کے دل کو نہ بھلاتے تھے ،

سہیلیوں کا اس کے بدن کو ملنا اسے آرام نہ دیتا تھا، وہ ایک نئے تلاش کرتی تھی جیسے وہ نہیں جانتی تھی کہ وہ کیا ہوگی کیا نہ ہوگی، ایک ہم جنس چاہتی تھی جو اسے دکھ دے، اس کے دل میں درو پیدا کرے، احساس پیدا کرے، اسے مسل ڈالے، ایک ایسی پرتوت، پرجرات شے کہ باجود اس کے حسن و جمال کے باجود اس کے کہ وہ جنس پرے کی ملکہ تھی، اس سے نہ دے اس کے رعب میں نہ آئے، بلکہ اسے پکڑے، اسے مارے، مکرے کر ڈالے؟

جنسی خود پسندگی کی بہت خوبصورت تصویر کھینچی گئی ہے اور یہ پہلا موقع نہیں، بلکہ یلدرم غیر واضح اور مبہم اشارات میں اور کچھ بھی بتانے کی کوشش کرتے ہوئے ہیں۔ اشنق جوانی اور جنت نما جزیرہ میں، سہیلیوں کے جھوٹ میں زندگی بیت رہی ہو، وہ جنس کی گمانباری سے مدہوش تو ہو لیکن اس کی تسکین کے لیے اسے نا آشنا تو ایسے میں کیا ہوتا ہے؟ یلدرم نے واضح طور پر نسوانی ہم جنسیت کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ (اور اس کی توقع بھی ہے) لیکن بعض اشارات مل جاتے ہیں، جو بظاہر بے ضرر معلوم ہوتے ہیں،

”لذیذ شراب کے نشہ سے نسرین نوش ہنستی ہوئی ایک سہیلی کی گود میں گر پڑی...“

”سہیلیاں اپنی ملکہ کے ہاتھ چوم چوم کے اس کے بالوں کی خوشبو سے دماغ معطر کر کر کے شراب کا ایک ایک گھونٹ پیتی تھیں...“

اس کے نرم جسم کو سہلا سہلا کے...؟

جنس سے مغلوب ہو کر نسرین کی یہ حالت ہوتی ہے:

”لیکن ایک صبح خلاف معمول اس کے دل میں ایک جلن محسوس ہوتی

اتنی اکاشاؤ بلور کے قریب جو نہر بہتی تھی اس تک گئی اور نہر کے اندر جا کر لیٹ گئی اور دیر تک اس میں بے حرکت پڑی رہی ... ”
 اس بے تابی کے ہاتھوں مجبور ہوتی ہے تو لیڈا بن جاتی ہے :
 ”اس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید براق ہنس پھرتا ہے ، اسے بھی اس نے گود میں لے لیا اور اس کے سفید پیٹے کو اپنے دھڑکنے ہوئے پیٹے سے لگے لیا ۔ اور اس کی گردن کو اپنی گردن سے ملا دیا اور اپنی تمام قوت سے اسے جھینٹنا شروع کیا ، اور اس طرح پرندے کے خرم پروں میں اپنی آنکھوں کو کچھ کھولنے کچھ بند کیے بدن کو جھکانے دیر تک بے حرکت پڑی رہی ؟

یونانی اساطیر میں لیڈا کو حاصل کرنے کے لیے زیوس نے ہنس راج کا روپ دھارا تھا ۔ یہ واقعہ شاعروں کے ساتھ ساتھ صدیوں سے مصوروں کے تخیل کو گرماتا رہا ہے چنانچہ بعد میں بھی اسی کو پیش نظر رکھا ... فرق اتنا ہے کہ لیڈا مغا لطیب ماری گئی تھی ۔

(۳)

اگر عورت کا یہ حال ہے تو مرد بھی کوئی خوش نہیں ، چنانچہ خداداد خدارستان میں جلتا ہے ،
 دھارا اور خدارستان کی لفظی مناسبت بھی قابل توجہ ہے ، سات آدمی ہیں جو عورت کے کوئل لمس کے بغیر غوکو جنگلی جانوروں سے بدتر محسوس کرتے ہیں ۔ جنہیں دنگوں کے دھوکے کے لیے عورت کے ہاتھ کی ضرورت محسوس ہوتی تھی ؟

یا

خدار کا رینق پڑھا ، جب کہیں نہایت تھک جاتا یا کسی اضطراب میں ہوتا اور کسی تکلیف سے بے تاب ہو کر عورت عورت عورت ”کہہ کہہ کر آہیں بھرا کرتا تھا ۔

یا پھر

”وہ بڑھا اپنے سوکے ہاتھوں کو جن میں گئیں بھری ہوتی نظر آتی تھیں، اٹھا اٹھا کے کہتا، آہ! ایک عورت، ایک عورت“

اس خمارستان کو گلستان بنانے کے لیے بہار کے جس لطیف جھونکے کی ضرورت ہے وہی نہیں اور یلدرم نے قدم قدم پر بڑے کی زبان سے اس عورتی کا احساس کرانے کی کوشش کی ہے۔ عورت کی باتیں سن سن کر خمار کا بھی عورت دیکھے بغیر اس کا بت بنانا ایک طرح سے جنس کا ارتقا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ابھی تک وہ جنس خواہش کے اظہار کے اسباب سے نا آشنا ہے کیونکہ :

”بڑھا اٹھ کر خمار کو لے کر جنگل میں ایک طرف بھاگتا اور کسی تار کے نیچے وزنٹ اپنی گردن ایک دوسرے سے ملائے کھڑے ہوئے اٹھیں دکھاتا اور کہتا، تو کیجئے ہو؟ سمجھتے ہو؟ ہں“

خمار کچھ نہ سمجھتا اور پھر سول آمیز نظروں سے بڑے کے چہرے کو دیکھتا، بت بنانے میں خمار اچھا خاصا پیگم لین ”ثابت ہوا ہے۔ اس نے کیونکہ عورت نہیں دیکھی۔ اس لیے اس کے جسم کے سحر سے نا آشنا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کی حاصل عمر یہ تھیں تھیں اور وہ ان سے بے حد محبت کرتا تھا، محبت ہی نہیں یہ پرستش کرتا تھا، فرق صرف اتنا ہے کہ اسے کیونکہ زراخوں کے گردن میں گردن ڈالنے کی وجہ کا علم نہیں اس لیے اسے یہ معلوم نہیں کہ اس نے ان بتوں کی صورت میں جنس کے مجرد تصور کی تجسیم کر کے ان کے روپ میں جنس کا معبد بنا رکھا ہے۔

خمار اور نسرین نوش کی جنگل میں ملاقات اور ایک دوسرے کو شکار سمجھ کر شکار ہونا جنس کا

سطح پر مطالعہ کرنے کا ایک انداز ہے۔

نسرین نوش نے جب اس پر تیر چلا یا تو دیکھا کہ زخم کھائے وہ اس کی طرف

بھپٹا اور قبل اس کے کہ وہ سرائی چھوڑے، اس نے اپنے تئیں شکار کے آغوش میں پایا اور شکار اور شکار کرنے والی کی نظر میں ایک آتش ریز حرارت کے ساتھ ایک دوسرے سے ملیں۔۔۔۔۔ نسیرین نوش کا نرم ریشی لباس بارہ شگے کی کھال کے کپڑوں میں جیسے خارا پہنے ہوئے تھا، پھنس گیا، دونوں نے اسے چھٹا ناچا ہاگمرو دیکھتے کیا ہیں۔ کما ایک کا ہاتھ دوسرے کے ہاتھ میں ہے، اور ایک کا ہاتھ دوسرے ہاتھ کو محبت سے دبا رہا ہے؟

تمہذیب اور مناشرے سے دور اور میمنو اور INHIBITIONS کی بکھرندہ زبان سے آواز یہ ملاپ جنس کی نیورس سے غیر آمیزہ جلی صورت کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اس میں ابنا رمل سائیکولو جی کا دخل نہیں، یہاں اعصابی حمل نہیں اور نہ ہی کبھی، جنگل میں مرد اور عورت اسی آواز ہی، اول جنس اور خوشی سے جھکنار ہوتے ہیں، جو فطرت کے آواز باسیوں سے مخصوص ہے۔ اسی لیے یہ ملاپ کسی طرح کا کمپلیکس پیدا کرنے پر عکس دونوں کے لیے آگئی کا اور اگر دیکھ لے۔ یہ عرفان ذات ہے اور وجود کی تکمیل اسی لیے تو ان دونوں کا ایک دوسرے کا بوسہ لینا تھا کہ جزیرے کے پرندے چہا کراڑنے لگے۔ تمام کلیاں ایک دم کھل گئیں، اور جنسی ملاپ کے بعد پہلے نسیرین ہٹوا میں آئی تو دیکھا کہ اس کے ہونٹوں پر جھال غار نے ایک بوسہ لیا، ایک پھول کھلا تھا؟

یہ افسانہ عیدرم کا شاہکار اور اردو کے بہترین افسانوں میں شمار کیا جاسکتا ہے رنگین تشبیہوں اور استعاروں کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے موضوع کی بنا پر اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب اردو افسانہ کی ابتداء میں ہی جنس موضوع بن چکی تھی تو پھر بعد میں یہ موضوع شبو کیوں بنا؟ میری فائست میں اس کی ذمہ داری بھی کسی حد تک عیدرم پر عائد ہوتی ہے۔ گو مشنویوں اور رینتی میں بہت کچھ کھلایا جا چکا

تھا لیکن سرسید کی اصلاحی کوششوں اور نذیر احمد کے تعلیمی ناولوں کے بعد جنس پر افسانہ لکھنا خاصا دشوار لگتا ہوگا۔ سو اس کی خطرناکی کو رنگین اسلوب سے کیونکر فلاح کرنے کی سعی کی گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ قارئین تشبیہات و استعارات میں گم ہو گئے اگر یہ افسانہ حقیقت نگاری کے تحت صاف اور سادہ انداز میں لکھا جاتا تو اردو افسانہ میں نام نہاد رومانی افسانہ کی داغ بیل نہ پڑتی، اس کے ساتھ یہ ہوا کہ یلدرم کے ہم عصر پریم چند نے ہندو سماج سدھار کے لیے افسانے لکھ کر نذیر احمد کی روایت کو افسانوں میں فروغ دیا۔ اس پر مستزاد سیاست سے ان کی دلچسپی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو افسانہ میں جنس کو ایک اہم موضوع کی حیثیت سے تسلیم کرانے کی بدنامی منو عصمت اور دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے مقدر میں آئی۔ یوں جنس افسانہ کے مخالفین اس حقیقت سے بے خبر رہے کہ اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور کا ایک بہت ہی اہم افسانہ جنس کے موضوع پر تھا گویا اسلوب کی بنا پر پھر پاکستان و گلستان " اردو افسانہ میں جنس کی روایت کے فروغ کا باعث نہ بن سکا۔ لیکن پھر بھی اسے اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ اعزاز کم نہیں!

اُردو افسانہ میں عورت

ہند کے شاعر و صورت گرد افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے احصاب پر عورت ہے سوار
(اقبال)

..... میں عورتوں کے بارے میں وثوق سے کچھ کہہ بھی تو نہیں سکتا، مجھے
ان سے ملنے کا اتفاق ہی کہاں ہوا ہے، عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں
قائم کرتے ہیں، ٹھیک نہیں ہو سکتا کبھی قدر افسوس ناک چیز ہے کہ عورتوں کے
ہمسائے ہو کر بھی ہم ان کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے، لغت ہے ایسے
تک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لیے روکے گا " (سعادت حسن منٹو)

اردو افسانہ میں عورت کے ظہور اور اس کی متنوع کارفرمایوں کے جائزہ سے پیشتر عورت اور مرد (اور عورت اور عورت) کے باہمی ربط پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہو جاتی ہے، کیونکہ افسانہ نگار (اپنی صنف سے قطع نظر) جن لاشعوری حرکات کے تحت مائل تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے تار و پود میں عورت کا وجود گرا ساسی اہمیت نہیں رکھتا تو ثانوی یقیناً رکھتا ہے۔ حیاتیاتی لحاظ سے ہر مرد میں عورت اور عورت میں مرد کے کچھ نہ کچھ جسانی خصائص موجود ہوتے ہیں جو بالعموم خفی رہتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات نمایاں تر صورت میں سامنے بھی آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ملبوساتی بکجروی

(TRANSVESTISM) کا نام و نشان ہی نہ ہوتا، شاید اسی لیے بعض ویبوی دیو تاذ جنسی بھی دکھائے گئے ہیں بلرنگ نے بھی انسانی سائیکل میں تراور ماوسے کے خصائص، ان کی باہمی اثر پذیری اور پھر ان سے انسانی شخصیت کی نشوونما میں تنوع پر بیت کامیابی سے روشنی ڈالی مینا خیمہ اس کے بقول :

”ہر مرد میں عورت کا ایک ازلی تصور ودیعت کیا گیا ہے۔ لیکن یگوشت پوست کی کسی مخصوص عورت کا تصور نہیں ہوتا بلکہ بلحاظ نوعیت قطعاً جدا گانہ حیثیت رکھتا ہے یہ تصور اساسی لحاظ سے لاشعوری ہوتا ہے اور قدیم ترین آبائی ورثہ کے نشانات میں سے ایک ہے۔ مرد کے نظام زیست پر اس کے نقوش امٹ ہوتے ہیں بلکہ

مرد کی طرح عورت میں بھی ایسا ہی مرد کا ازلی تصور ہوتا ہے لیکن رنگ نے شرف نگاہی سے کام لیتے ہوئے مرد اور عورت کے تصورات میں جو لطیف فرق ہے اسکی

بھی وضاحت کر دی، اس کے خیال میں :

..... اس ضمن میں یہ نتیجہ اخذ کرنا زیادہ موزوں ہوگا کہ عورت کا تصور مردِ واحد نہیں بلکہ جمع (یعنی مردوں پر مشتمل ہوتا ہے) جبکہ مردوں کی صورت میں یہ تصورات صرف (واحد) عورت سے مخصوص ہوتے ہیں، کیونکہ یہ تصور لاشعور کا مرہونِ منت ہے اس لیے لاشعوری طور پر محبوب، ہستی کو بھی اسی تصور میں رنگ دیا جاتا ہے اور پھر حوشِ محبت یا نفرت کی تشکیل میں اس کا کردار اساسی حیثیت رکھتا ہے۔

ابتداءً معاشرے میں مادہ نہ سربراہی تھی، کیونکہ مدت تک مردِ عورت کے حیض کے خون کو پراسرار سمجھتے ہوئے اسے جادو کا کرشمہ ہی نہ سمجھتا بلکہ قدیم مرد کو یہ بھی علم نہ تھا کہ تولیدِ جنسی مواصلت سے کتنا گہرا تعلق ہے۔ اس لیے اس مرد کے لیے حیض، حمل، پیدائش اور پچھائیوں میں دودھ کا اتر آنا وغیرہ سب عورت کے کرشمے اور اس کی پراسرار قوتوں کی نشانیاں تھیں۔ اس کے سماجی نتائج مادہ نہ سربراہی اور کثرتِ شوہر (POLYANDRY) کی صورت میں ظاہر ہوئے مگر نفسیاتی اثرات اس سے بھی گہرے رہے۔ چنانچہ آج بھی ہم لوگ ATAVISTICALY عورت کو پراسرار پہیلی اور معمہ سمجھتے ہیں، حالانکہ صدیوں سے عورت سرستہ راز نہیں رہی، چنانچہ SIMON DE BEAUVOIR کے بقول :^۱

عورت کے گرد جن کہانیوں کا جال بنا گیا، ان میں سے مردوں کے دل میں سب سے زیادہ عورت کے پراسرار ہونے نے گہر کیا ہے

۱۔ قدیم اور عیشی معاشرے میں ایامِ حیض سے وابستہ تحریمات (TABOOS) کی فہرست بہت طویل ہے۔

یقیناً عورت پُترا سراسر ہے مگر وہ ایسی ہی پُترا سراسر ہے، جیسی کہ باقی دنیا ہے ؟

اس سے بھی زیادہ اہمیت اس ذہنی رویہ کو ہے جو عورت سے تعلق، لا تعلق یا تعلقِ خاطر کے متنوع انداز کی تشکیل کرتا ہے۔ اس ذہنی رویہ کے تعین میں کسی حد تک جنسی ساخت کا ماتہ اور فیزی حد تک ذہنی ساخت کا ماتہ ہوتا ہے کھلی ہوئی جنسیت جہاں جسم کی شکل ہے۔ وہاں وہ ذہن کا مسئلہ بھی ہے یہ تمام امور فرو کے لیے عمومی طور سے اہم ہیں، تو انسانی زندگی یا کسی بھی تخلیق کار کے لیے خصوصی طور سے وہ یوں کہہ سکتے ہیں ذہن شعور اور اس کے احتیاجات سے کسی حد تک آزاد ہوتا ہے اور یہی عورت کے کردار کی تخلیق میں اسے محض تشکیل سے غلط ملط دکھایا جائے، وہ اس عورت سے ہکلام اور انتہائی یا استثنائی صورتوں میں ہکنام ہوتا ہے، جس کی پرچھائیں اس کی سائیکل کے نہاں خانوں میں لرزتی ہے وہ اس عورت سے پیار کرتا ہے یا نفرت، وہ اس سے خوفزدہ ہے یا اسے خوفزدہ کرنا چاہتا ہے، حالتِ خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو وہ مثبت یا منفی طور پر اس کے ظلم سے آزاد نہیں ہو پاتا، البتوں سیمنو دالہا :

”عورت کو جو بالعموم پانی سے تشبیہ دی جاتی ہے تو بہت سی اور وجوہات کے ساتھ ساتھ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ آئینہ ہے جس میں مرد و گرس کی مانند اپنے ہی عکس سے مسحور ہو جاتا ہے ؟“

گویا بات پھر گھوم پھر کر تخلیق کے نفس اور فرنگی محرکات پر آپہنچتی ہے ۔

اس نفسیاتی پس منظر میں دجو کہ خاصا بھل ہے، اردو کے نمایاں انسانی نگاروں کے ایسے نمائندہ افسانوں کا جائزہ لیا جائے جن میں عورت کی منفرد تصویر ملتی ہو یا

عورت کی فطرت کا کوئی نیا، انوکھا، خوب صورت یا قبیح گوشہ بے نقاب ہوا یا اس پر نئے نئے ناویہ سے روشنی ڈالی گئی ہو تو جہاں کروارنگاری میں مہارت، تکنیک میں جدت اور اسلوب میں ندرت کی بعض بڑی خوب صورت مثالیں ملتی ہیں، وہاں یہ تعجبیز حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ بعض معروف اور کامیاب افسانہ نگاروں کے عورت عورت ہونے کے باوجود ایک بھی ایسا انسانی کردار نہیں ملتا، جو ذہن پر خصوصی اثر مرتب کر سکے، کرشن چندر، سادو کے مقبول ترین افسانہ نگار ہیں مگر اس نقطہ فطرت سے ان کے لاتعداد افسانوں کی چھان بین کی مگر ایک افسانہ بھی ایسا نہ نکلا، جس کی عورت عورتوں کی عام ہیڑ سے الگ نظر آ سکتی۔ اسی طرح خواجہ احمد عباس، غلام عباس، انور، اوپندر ناتھ اشک، اے حمید، بلونت سنگھ، اشفاق احمد، اختر اورینو سے، شوکت صدیقی وغیرہ سبھی نے بہت اچھے افسانے لکھے، ان میں عورتیں بھی ہیں لیکن موضوعات کا چناؤ سمجھنے یا تدبیر کاری کی خرابی کیے کر کسی ایک افسانہ کی عورت بھی تو متاثر کرنے کی حیثیت نہیں رکھتی، یوں ہیروئن بھی کی ہوتی ہے۔

ان کے ساتھ ساتھ جب خواتین افسانہ نگاروں کا جائزہ لیں تو ان کی عورتوں کی کم مائیگی کا احساس اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ اکثریت ایسی خواتین کی ہے جو عورت ہو کر بھی عورت کے لطیف جنسی تقاضوں، رنگ بدلتی نفسی کیفیات اور جذباتی توجہ کی تصویر کشی میں بالعموم ناکام رہی ہیں، عورت کا مطالعہ اور اس کی تقسیم مرد کے لیے بالواسطہ قسم کی چیز ہے اس لیے اس کی ناکامی تو معاف کی جا سکتی ہے لیکن عورت عورت کو نہ سمجھ پائے، اس کی تو صرف تین ہی وجوہ ہو سکتی ہے۔ کو تاہم ہم سب سے بڑی وجہ اور پھر یا تو وہ اظہار سے خوفزدہ ہے ورنہ وہ اظہار پر زندگی کی موجودہ صورت مستحکم اور ہیئت کے ضوابط سے ہفاوت کی اہل نہیں ہے، ادھر

جس پر افسانہ "بھی عورت کے معرظاً آتا ہے افسانہ میں پلاٹ ہمدرد کا ارتقار
نقطہ عروج اور افسانہ کا خوب صورت (یا اچانک) اختتام وغیرہ سے علامتی افسانہ
کسی حد تک اور تہریدی افسانہ کلیتاً بے نیا ہے۔ وہ کش مکش جو زندگی میں جاری رہ
ساری ہے اور جس کے نتیجے میں کردار دوسرے کے مقابل آکر دیا پھر ذات کے آئینہ
میں جھانک کر، اپنی صفات، خواص اور حسن و قبح کا اظہار کرتے ہیں اس نوع کے
افسانے اس سے عاری ہیں۔ اسی لیے ان میں عورت کی وہ تصویر کشی نہیں ملتی جو عام
افسانوں میں نظر آ سکتی ہے یا جس کی با عموم افسانہ نگاروں سے توقع رکھی جاتی ہے،
ترقی پسند ادب کی تحریک نے اردو افسانہ کو حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی
سے روشناس کرایا اور مخصوص مقام سے ادب کی وابستگی کے باوجود بے شمار عیاب
افسانے کھلے گئے۔ بعض کھنے والوں کے افسانوں میں آنپل کو پرچم بنالینے والی عورت
ملتی ہے، لیکن کوئی خاص اثر نہیں چھوڑتی۔ بعض نے منشا اور عصمت کی پیروی میں
جنسی حقیقت نگاری سے کام لیا لیکن ان ایسی نگاہ اور قلم سے محروم تھے۔ اسی لیے ان
کے افسانوں میں عورت برہنہ تو نظر آ سکتی ہے مگر اس کی فطرت بے نقاب نہیں ہوتی،
بعض اوقات ٹیہو توڑنے والوں نے عورت کو بھی ٹیہو سمجھ لیا اور یوں نتیجہ افراط و تفریط
کی صورت میں ظاہر ہوا، چنانچہ بعض نے اسے غزل کا محبوب سمجھ کر پوجا تو بعض نے اسے
سوغات بنالینے کے دور میں اور عصمت چٹائی ایسی افسانہ نگار کے بعد
خواتین افسانہ نگاروں کو اب قہنے کی تو ضرورت نہیں ہے۔ اس لیے یہی کہا جاسکتا
ہے کہ واقعی وہ اتنی جڑی فن کار نہیں بن سکیں کہ اپنی ہم جنس کو جان سکیں اور اپنی
سائیکے میں جھانک سکیں۔ چلیے ورجینا وولف یا جاکوینا ہٹا بہت مشکل ہے تو گریس
میٹامیس ہی کے ورجینک آجائو اور اگر یہ بھی بہت مشکل ہے تو ایڈنا فوری ہی ہیں،
لیکن حقیقت یہ ہے کہ عصمت چٹائی کی واحد مثال ہے جس نے اپنے افسانوں میں

عورت کو اس کے تمام رنگوں، گندگیوں اور آلودگیوں سمیت پیش کیا، ان کے بعد کسی حد تک قرۃ العین حیدر کا ہم لیا جاسکتا ہے، جن کی اسٹیکپول عورت پر بعض اوقات غور مصنفہ کا گمان ہونے لگتا ہے، ورنہ حجاب امتیاز، نسیم سلیم اور شکیلہ اختر کے لئے مکرما جبرہ مسرور، واجدہ تبسم، جیلانی بانو اور ان کے بعد، الطاف فاطمہ رضیہ فصیح احمد اور بانو قدسیہ وغیرہ بھی کے ہاں عورت کی تصویر کشی یا تو خام ہے اور یا تنگی کا احساس ہوتا ہے۔ علاوہ انہیں اکثریت کے ہاں ایک طرح کی جذباتیت ملتی ہے، جیسے بلحاظ نوعیت خالص زمانہ قرار دیا جاسکتا ہے، اس کی تشکیل میں بعض اوقات تو نجی حالات اور حوادث، اہم کردار اور اکرے ہیں و مثال، شہر ممنوع کیلئے واجدہ تبسم کا درد بھرا اور پیرسوز جگر رلا رلا دینے والا دیباچہ (۱) لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی یہ جذبات انہماک پاتی رہتی ہے، جس کی بنا پر خواتین افسانہ نگاروں میں اپنے کرداروں سے تطبیق کا رجحان بہت قوی ہوتا ہے۔ و مثال، ممتاز شیریں کا افسانہ اپنی نگہریاں اس کی تکنیک میں واحد متکلم (دیں) اور واحد غائب (دو) کا بیک وقت التزام بھی نفسیاتی دلچسپی کا حامل ہے، قرۃ العین حیدر کی طرح جنہوں نے اپنے جذبات کو طبعیت سے دبایا تو نتیجہ ایسے شفاف کرداروں کی صورت میں نکلا ہوا، جن کے آچار و کیفٹ مشکل نہیں، اور جس کے بھی آچار و کیفٹ وہیں مصنفہ کو پایا۔

گزشتہ دہائی میں افسانہ میں علامتیت اور تجریدیت نے خاصا فروغ پایا یہی نہیں بلکہ ابتداء میں ان کے بارے میں جو شکوک تھے وہ اب نوہمین قارئین کی حد تک تو تقریباً ختم ہو چکے ہیں۔ اس لیے اب ایسے افسانوں کا کھٹنا اور پڑھنا سنسنی خیزی کا باعث نہیں۔ اس نوع میں کامیاب افسانہ نگاروں میں انتظار حسین اور نور جہاد سے لے کر رشید امجد تک کئی نام بے جا سکتے ہیں۔

علامتی افسانہ موضوع کے بے خاص طرح کی تہریر کاری چاہتا ہے۔ زندگی

اور بالخصوص عصری زندگی کے بارے میں علامت تلمیح یا کسی تاریخی اشارے کا ایسا کامیاب استعمال کیا جاتا ہے کہ افسانہ ہم عصر زندگی کے لیے بیش اشاریہ اور خوبصورت کنایہ کی صورت اختیار کر کے بصیرت کا موجب بن سکے۔ علامتی افسانہ میں کردار بالعموم دو جہات رکھتے ہیں۔ بحیثیت فرد اس کا ایک ظاہری روپ ہے، یہ محض ناول یا ڈرامہ کی اصطلاح میں ہے۔ جب کہ اس کے نقلی چہرہ کے پیچھے اس کی اصل سائیکل روپ پوش ہے جو اجتماعی لاشعور کی وساطت سے اس کا تعلق قدیم سے جوڑتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی اجتماعی لاشعور کی بنا پر کردار ایک فرد رہتے ہوئے بھی عصری شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ الغرض علامتی افسانہ نگار کا کام بے حد مشکل ہے اس میں کردار نگاری ایسی پیچیدہ صورت اختیار کرتی ہے کہ اس میں حقیقت نگاری پر مبنی کردار نگاری نہیں ہو سکتی بلکہ بعض اوقات تو ایسی کردار نگاری افسانہ کی روح اور مجموعی تاثر کی باز آفرینی میں رکاوٹ بن کر افسانہ کا فنی سقم ہی قرار پاتی ہے۔

تجربیدی افسانہ اور بھی پیچیدگی کا حامل ہوتا ہے۔ علامتی افسانہ بنیادی طور پر موضوع کی چیز ہے۔ اس لیے اس کا تجربیدی ہونا ضروری نہیں بلکہ بالعموم علامتی افسانہ سیدھا سادا اور بیانیہ سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن تجربیدی افسانہ تو سراسر تکنیک کا معاملہ بن جاتی، تجربیدی افسانہ نگار نے تکنیک کو سونے کا بت سمجھ کر خود کو محمود غزنوی جانا، لہذا عورت کا معاملہ بیان بھی کشافی میں پڑا رہا۔

الغرض! اردو افسانہ میں عورت، عورت تو بہت ہوتی لیکن اس کے بارے میں اتنے اچھے افسانے نہ لکھے گئے جتنے افسانوں کی توقع کی جاسکتی تھی۔

ان عمومی مباحث سے قطع نظر اگر اردو میں نسوانی کردار نگاری میں کامیاب ترین افسانوں کا جائزہ لیں تو مندرجہ ذیل افسانے دائمی اہمیت کے حامل نظر آتے

ہیں۔ وفا کی دیوی "اود مس پدما" (پریم چند) "میلہ گھوڑی" (علی عباس حسینی) "کو کہلی" (راجندر سنگھ بیدی) "حرام جادوی" (حسن عسکری) "محاف" (عصمت چشتی) "ہنگ" (سعادت حسن منٹو) "آپا" (جمنا زفقی) "شناٹا" (احمد نعیم قاسمی) "تپت جھڑکی آواز" (قرۃ العین حیدر) "مائی پھاتان" (مرزا ادیب) "راستہ" (غدیہ مستور)

ان میں سے ہر ایک افسانہ میں عورت کی فطرت کے کسی پہلو کو دکھانے کا کدورتی سے یوں اجاگر کیا گیا ہے کہ ایک طرف تو اگر وہ بیہوشیت مجموعی متاثر کرتی ہے تو دوسری طرف کسی ایک سماجی طبقہ کی علامت بھی بن جاتی ہے۔ یوں یہ افسانے ایک اچھے نمائندہ MOSAIC کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس سے پاک و ہند کی عورت کی تصویر ابھرتی ہے۔ اگر یہ تصویر تمام جزئیات میں مکمل نہ معلوم ہو تو اس کا حجاب یہی ہو سکتا ہے کہ نظر افروز ہوتے ہوئے بھی عورت رنگ بدلتی ہے۔

پریم چند کے افسانوں "وفا کی دیوی" "اود مس پدما" میں ہندوستانی عورت کے دو پہلو نظر آتے ہیں۔ وفا کی دیوی کی تلیا کے رچ ہیں اگر وہ قدیم اور روایتی تہمتی وراثہ اسکی

منٹو نے عورت کی اس ہم نہلا مشرقیت کے خلاف احتجاج کیا، ان کے بقول :
 "بچی پسینے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے
 میرے انسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی، میری ہیروئن چمکے کی ایک گلیائی ریڈی ہو
 سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے۔۔۔ اس کے بھاری بھاری پیوٹے جن پر برسوں کے
 نیندین نمبر ہو گئیں، میرے انسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں، اسکی غلامت، اسکی بیماریاں
 اسکی چڑچڑاہٹ، اسکی گلیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں میں انکے متعلق لکھتا ہوں اور
 گھر میں عورتوں کی مشتہ کاریوں، انکی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز
 کر جاتا ہوں" (منٹو کے افسانے، پیش نظر)

نظر آتی ہے جس کے لیے شوہر کے چرنوں کی دھول ہی مانگ کا سینہ دے تو پھر ما
تعلیم یافتہ اور آزاد عورت کی منظر ہے۔ ایسی عورت حصول اور معاشی آزادی کے
بعد مرد کے جذباتی مسابقت پر اتر آتی ہے۔ پھر اور اس جیسی آج کی تعلیم یافتہ اور
آزاد عورت کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ اس غیر مشروط سپروگی سے محروم ہو
چکی ہے، جو کامیاب ازدواجی تعلقات کے لیے باعوم اور آسودہ ازدواجی جنس کے
لیے بالخصوص لازم ہے ان دونوں انسانوں کو بیک وقت چمکنے سے عورت کی تصویر
کا POSITIVE اور NEGATIVE دونوں ہی نظر آتے ہیں۔

۱۔ فنی لحاظ سے پریم چند کے یہ دونوں انسانے خالصے کمزور ہیں، یہی نہیں بلکہ عورت
کے اس تصور سے اختلاف کی گنجائش بھی ہے، کیونکہ تلیا اور پھا دونوں ہی میں ایک
خاص طرح کی انتہا پسندی ہے تلیا نے تو اپنے شوہر کی کبھی صورت بھی نہ دیکھی تھی
صرف نام سنا تھا، جب اس کی شادی ہوئی تو اس کی عمر پانچ سال کی تھی، لیکن پھر
بھی تلیا کا یہ عالم ہے کہ وہ تمام گھڑس کے نام کی ملاپتے چمکنے گزار دیتی ہے، نا بانہ
تلیا بانہ بھی ہو گئی، بوڑھی بھی ہوئی، وہ لوٹ کر نہ آیا، اس کے خطوط ہر عینے آتے
تھے اور خط کے ساتھ تیس روپے کا منی آرڈر بھی ہوتا، خط کے لفافہ کے اندر جواب
کے لیے ایک خالی لفافہ بھی رکھا ہوتا تھا یہی وہ رشتہ تھا جو ان میاں بیوی کا تعلق
رکھے ہوئے تھا؟

پریم چند اہلی عقائد کے لحاظ سے بہت بڑے بانہی اور اہلی مسک کے لحاظ
سے بہت بڑے ترقی پسند بھی ہیں، لیکن ان کے ذہن سے ہندوستانی عورت کا قدیم
روایتی اور مثالی تصور محو ہو سکا، مہچوتوں کی شجاعت کے کارناموں کے حوالے سے
وہ ہندو عورت کی عصمت و عفت، وقار اور خلوص کو ہر موقع پر ابھارتے ہیں پھر اپنے
تلیا کا کردار بھی اسی برہمن کا نماز ہے ۱۰ اسی لیے پریم چند اور ان کے ساتھ ساتھ ساما

گاہیں اس کی عزت جو کرتا ہے۔ تو وہ اس کے کردار کی سب سے اہم صفت و فاعلی بنار
 پر ہے۔ اس لیے وہ اسے دیوبی "قرار دے کر گویا وفا کی علامت بنا دیتے ہیں۔

پریم چند نے اپنے ایک مضمون "متر افسانہ کائنات" میں لکھا تھا،
 موجودہ افسانہ تخلیل نفسی اور زندگی کے حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا
 مقصد سمجھتا ہے! ۱۷

پریم چند افسانوی ادب میں تخلیل نفسی کی اہمیت سے آگاہ تو تھے لیکن تمام عمروہ
 جس انداز سے سوچتے اور لکھتے رہے۔ اس کی بنا پر ان کے بے خالص نفسیاتی
 افسانے لکھنا ناممکنات میں سے تھا۔ اس کے ساتھ ان کے ذہن میں شہری اور دیہاتی
 زندگی دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں بند ہے۔ ان کے دیہات سادہ و شگفتہ اور پو تر
 ہیں۔ وطن کے انسانوں کی تو اور بات ہے۔ جانوروں تک میں بھی وفا اور خلوص ہے۔
 افسانہ "وفیل" اس کے برعکس وہ شہر کو خوف اور شک و شبہ کی نگاہ سے
 دیکھتے ہیں۔ اور ماویت کے سیلاب میں انہیں معصومیت معصیت میں تبدیل
 ہوتی نظر آتی ہے۔ انسان میں بے خمیری، خود فروشی اور بیکاری کو وہ شہر کا علیہ
 قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ زیور کا ٹوبہ "ایسے افسانے اسی رجحان کے عکاس ہیں۔

پدما کا کردار عجیب نفسیاتی الجھنوں سے تشکیل پاتا ہے۔ لیکن پریم چند اس
 سے انصاف نہ کر پائے۔ وہ ایک کامیاب وکیل ہے۔ اپنی بہن رتنا کے خاوند مسٹر
 جھلا سے طلاق کا مقدمہ جیتی ہے۔ لیکن اس کے بعد وہ عود اس کی محبت میں گرفتار
 ہو کر اس سے شادی کر لیتی ہے اور ہر طرح کی جگہ ہنسائی کے باوجود خاوند کی

ناز برداری کرتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو جھلا اس کیلئے "FATHER FIGURE"

ہے۔ اور لا شعوری طور پر اس نے خود کی ماں کے ساتھ تطبیق کر رکھی ہے۔ پیرما کے مرحوم باپ اور جھلا کا مزاج اور کردار ایک ایسا ہے اور گو شادی سے پہلے پیرما کی وفات اور شوہر پرستی کا مذاق اڑاتی تھی لیکن شادی کے بعد وہ ماں سے کم نہیں ثابت ہوتی، انبیائی لحاظ سے یہ صورت حال بے حد دلچسپ تھی اور منٹو، عصمت یا مفتی ایسا افسانہ نگار اس تعلیم سے ایک شاہکار افسانہ کی تخلیق کر سکتا تھا، لیکن ہریم چند بہت اچھے افسانہ نگار ہونے کے باوجود اس مخصوص بصیرت سے محروم تھے، جو تحلیل نفسی کا مطالعہ کیے بغیر ہی نگاہ کو تخلیقی صلاحیت عطا کر دیتی ہے اس لیے اختتام پر افسانہ پیچھا ہو گیا اور یوں جھلا کے روپ میں خود ہریم چند ہی جدید عورت کو یوں اپدیش دیتے ہیں ۔

”یہ تھی تمہاری محبت جس کا اس شہر و مدینے اظہار کیا جا رہا تھا۔ بالکل اسی طرح جیسے تم اپنے بڑے لنگ کے ساتھ کرتی ہو اسے گود میں لیتی ہو اچھوتی ہو، ساتھ لے کر سیر کرنے جاتی ہو اپنی ہنٹ میں بٹھا کر خوش ہوتی ہو، اسے اپنے ہاتھوں سے نہلاتی ہو، وار لنگ اور خدا جانے کیا کہتی ہو، لیکن ذرا دانت دکھائے تو اس پر ہنڑوں کی بارش کر دو گی، اور شاید گولی مار دو، میں بھی تمہارا بڑا لنگ تھا، اتنا ہی عزیز اور اتنا ہی حقیر“

علی عباس حسینی کا افسانہ ”مید گھومنی“ اپنے اندازِ تحریر میں کیتا ہی نہیں بلکہ غزل کے سادے شعر کی طرح سہل القنع کی نادر مثال بھی ہے، افسانہ کا آغاز بالکل بچوں کو کہانی سنانے کے روایتی طریقے سے ہوتا ہے،

”کانوں کی سنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی نہیں کہتا ہوں کسی بے معنی واقعہ کا بیان نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے“

یہ میلے اوڈ میل گھومنی "زندگی کے جبر سے آناؤ ہو کر زندگی میں ٹوٹ کر اس کو دیکھنے کی سعی ہے۔ جینی نے شعور سی طور سے اس عورت کو بے چہرہ بنا یا ہے، اور جہاں سراپا نگاری کا موقہ ملا، وہاں کترانگے، اس طرح وہ اس کا نام بھی نہیں رکھتے یوں یہ بے نام عورت ہر عورت کے لیے نام بن گئی ہے اور بے چہرہ عورت ہر عورت کا چہرہ ہو سکتی ہے۔ یہ بنجارن جانتی ہے کہ میں محض ایک عورت ہوں، مجھ سے مرد کیا چاہتا ہے اور مجھے ایسے کیسے قابو میں رکھنا ہے جو سادہ، ان پڑھ، جاہل، اور گنہگارن ہونے کے باوجود تسلیم یا فخر پر ماکے مقابلہ میں کہیں زیادہ کامیاب عورت ثابت ہوتی ہے۔ اس بنجارن کے لیے ہر مرد ایک نفلستان ہے جس سے وہ سیراب ہوتی ہے اور اسے شاداب کرتی ہے۔ اس لیے تمام موہنیاوی طور پر اس کے لیے صرف ایک مرد بن جاتے ہیں۔ اسی لیے تو وہ دوست احباب اچھے بُرے شوہر اور

۱۷۔ قاضی عبدالغفار نے تین پیسے کی چھوٹی تین تھوڑا کا کردار ایسا ہی پیش کیا ہے لیکن اس کی آزاد جنسیت طوائفیت کا روپ ہے، یہی نہیں، وہ اپنے عاشق سے پوری پوری قیمت بھی وصول کرتی ہے:

حضور! تھیو ڈورائے دست بستہ عرض کی اطلاع کے پاس میں اس لیے جاتی ہوں کہ اس کی جیب میں تین ہی پیسے ہوتے ہیں۔ اور وہ سب میں لے لیتی ہیں، وہ تین پیسے دے کر اپنا سارا سرمایہ مجھے دے ڈالتا ہے:

"تو کیا تم اپنے چلنے والوں سے جو کچھ ان کے پاس ہو سب ہی لے لیتی ہو؟"

"ہاں حضور! میں یہی کرتی ہوں اور یہی میری قیمت ہے؟"

"تو پھر تم مجھ سے کیا مانگتی ہو؟"

آپ کا تاج دھت، اسے ہائی زلٹہ کے شہنشاہ!

دیگر کسی میں تیز نہیں کر سکتی اور وہ اُنھے جنس تعاضے ہی پورے نہیں کرتی بلکہ اس
خوش اسلوبی سے کر مٹے وقت اس کے نام نہاد شوہر کو اپنی (یا عاقبت کی) ،
نہیں بلکہ اسی کی فکر ہے ۔ افسانہ کا اختتام آخری دو سطروں میں ہے اور خوب
ہے ۔

”چونے بایں پہلو و نوں ہاتھوں سے دہاتے ہوئے کہا :
”اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا اور ہمیشہ کے لیے خاموش ہو گیا۔
چونکی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوی گاؤں کے ایک
جوان کسان کے ساتھ کبھ کا مید گھوٹنے ار آباد چلی گئی :
”مید گھوٹنی عورت کی فطرت میں مرکز گریزی کے رجمان کی وضاحت کرتا
ہے تو جانیدر سنگھ بیدی کا افسانہ ”کو کہ جلی“ مرکز جونکی کی گھڑ اور خاوند وہ بنیلویں
میں جن پر عورت کے جذبات استوار ہوتے ہیں ۔ بعد میں بیٹا جو سہارا ہی نہیں
بنتا بلکہ (بڑھاپے یا بیوگی کی صورت میں) خاوند کی طرح نگہداشت بھی کرتا ہے
یوں وہ خاوند نہ ہوتے ہوئے بھی خاوند کی جگہ لے لیتا ہے ۔ بیدی کی ”کو کہ جلی“ بھی
ایسی ہی عورت ہے جس کا خاوند مر چکا ہے اور بیٹا گھمنڈی باپ کے نقش قدم پر
چل کر دوار کا رسیا بن چکا ہے اور باپ کی طرح گھردیر سے آتا ہے ۔

بظاہر یہ بھی ہندوستان کی روایتی عورت کی طرح فرمانبردار اور سادہ شاکر
عورت کی تصویر نظر آتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو نفسی محرکات ہیں بیدی نے ان کی
بڑی کامیاب عکاسی کی ہے ۔ اس نے پہلے چپ ، صبر اور محبت سے اپنے خاوند
کی شخصیت کو کھلا اور بظاہر نیچے نگ کر وہ خاوند پر عادی ہوئی ، اسی طرح اب وہ
بچنے کے ساتھ کر رہی ہے ۔ ”عدم تشدد“ کا یہ انداز کیسے ایک ہتھیار میں تبدیل ہو
جاتا ہے ۔ بیدی نے اس کی کامیاب عکاسی کی ہے ۔

ماں بیٹے میں جو نفسی رابطہ ہوتا ہے اس کی اساس اسی احساس پر استوار ہوتی ہے کہ یہ خاوند سے جنسی مواصلت کا نتیجہ ہے۔ اس لیے بالعموم ماؤں کی اکثریت استثنائی حالات سے قطع نظر بیٹے میں خاوند کا روپ دیکھتی ہیں۔ خاوند بُرا ہوتا بیٹے کی مخالفت اس کا نرم الہل بننے کے ساتھ ساتھ ذہنی آسودگی کی باعث بھی ہوتی ہے۔ اگر بیٹا باپ کی طرح برائیت ہو تو ذہنی کوفت کے ساتھ اس کی برائی ایک طرح سے خاوند کے وجود کی توسیع ہو جاتی ہے۔ اس لیے تو دراصل وہ اپنے بیٹے کو ایک شرابی دیکھنا چاہتی تھی۔ نہیں شرابی نہیں۔ شرابی سے کچھ کم۔ جس سے تباہ حال نہ ہو جائے کوئی دراصل بیدری نے ماں بیٹے کے اس نازک رشتہ پر ہی اپنے افسانہ کی بنیاد رکھی ہے اور اس ضمن میں بلینہ اشارات سے کام لیا ہے مثلاً۔

ماں کو بازوؤں میں اٹھائے ہوئے شاید گھمنڈی نے کچھ بھی محسوس نہ کیا ہو لیکن ماں نے بڑا غلط اٹھایا اور اس کے بعد محاف کی گرمی نے اس خط کو خط اکبر میں تبدیل کر دیا۔ کبھی ماں نے بیٹے کو گود میں اٹھایا تھا، وہ خط کی اس سطح پر آپہنچی تھی۔ جہاں مگر انسان اس محوشی کو دوام کرنا چاہتا ہے آج اس کے بیٹے نے اسے گود میں اٹھایا تھا، اوداسے بستر کی قبر میں رکھ دیا تھا، وہ بستر جو قبر نہ ہو سکا ؟
اسے اس رشتہ کی نزاکت کا احساس ہے: اس لیے وہ خاوند کی طرح بیٹے کی

ملے۔ - بیدری نے بھی یہ ہنکتہ ملحوظ رکھا ہے۔۔۔۔ چنانچہ۔۔۔۔ اسے پھر اپنا شوہر یاد آیا اور بیٹا جو شکل اور عادات کے لحاظ سے اپنا باپ ہو مگر تھا لیکن کم سن اور بلوغت کے درمیان میں تھا۔“

شخصیت کو کچلنے کے لیے تیار نہیں کہ وہ جہلی طور سے اس رشتہ کے مضمرات کو سمجھتی ہے، ماں جانتی تھی کہ گھمنڈی اپنے باپ سے زیادہ حساس واقع ہوا ہے، جب وہ وارہنی کرکے تو اسے ہٹو دینا بڑی مورکھائی ہے..... باپ میں شخصیت کو کچل دینے کی وہی تو خود زمر وار تھی اور اب بیٹے کو مار رہی ہے، وہ خود کوڑے لگے گی۔ لیکن بیٹے کو کچھ نہیں کہے گی، اسے یہ پتہ نہیں لگے گا کہ میری ماں سب کچھ جان گئی ہے؟

شادی کے بعد عورت کی شخصیت ایک ہنگون کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس کی تشکیل میں خاوند اور بیٹا دونوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تیسرا ذرا ویس کی اپنی نسوانیت ہے جسے ابتداء میں تو انفرادیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن جس پر پہلے خاوند..... اور پھر بیٹا غالب آ جاتا ہے۔ چنانچہ عورت کا میاب بیوی بننے کے لیے اپنی انفرادیت اور کامیاب ماں بننے کے لیے اپنی نسوانیت کا بے ایمان دیتی ہے، وہ جہلی طور سے یہ جانتی ہے کہ خاوند اور بیٹے کے بغیر اس کی انفرادیت ناکھل اور نسوانیت تشنہ نگہیل ہے، وہ دونوں دیوار ہیں تو یہ بیل! چنانچہ یہ کو کھلی بھی اس حقیقت کا ادراک رکھتی ہے۔ بلکہ اب تو اس کے لیے حقیقت بیٹے کے روپ میں ہے وہ جیسا بھی ہے اور جو بھی ہے اس ہی کا ہے اور یہی اس کی زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے، اسی لیے گھمنڈی کا کھون کھراپ ہو جانے پر وہ حملہ کی تمام عورتوں اور رشتہ داروں سے اس کی حمایت میں لڑتی ہے۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیٹا آشک میں مبتلا ہے تو وہ اسے کوستی تو ہے۔ لیکن جلد ہی بیماری کی پچا کردہ اس کش کش سے وہ نجات پالیتی ہے۔ اس کے تحت آشور میں یہ بھی ہے کہ یہ بیماری اس سے بیٹے کو جدا بھی کر سکتی ہے۔ جسمانی لحاظ سے وہ ہی جذباتی لحاظ سے ہی ہے۔ آخر وہ حملہ والوں کی طرح اس سے پرہیز تو نہیں کر سکتی، کیا وہ بھی اس سے میل جول بند کر دے، ماں کا گھمنڈی کی بیماری کو قبول کر

لینا مفاہمت نہیں، بیماری کیونکر بیٹے کی ہے اور بینا اس کے اپنے وجود کی توحید ہے تو بھلا وہ اپنے وجود سے کیسے منکر ہو سکتی ہے۔

افسانہ کا خوب صورت اختتام یوں ہے :

”شب دنیا سو رہی تھی، لیکن ماں جاگ رہی تھی، اس نے بیس کے قریب بلاس کی چنگیلیں نتھنوں میں رکھ میں اور اٹھ کھڑی ہوئی دائیں ہاتھ سے اس نے دیا اٹھایا، اور گھسٹی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی، آہستہ آہستہ اس کے بالوں میں ہاتھ پیرنے لگی، گھنٹڑی سویا ہوا تھا، لیکن ماں کی شفقت اس کے روئیں روئیں میں تسکین پیدا کر رہی تھی، ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا اور مسکرائی، بولی :

”میں صدقے میں واری دنیا جلتی ہے تو جلا کرے۔ میرا لال جوان ہو گیا ہے

تا ؟ اس بے ...“

”ماں ! مرغ تیری ماں ہنگوان کرے ہے آ“

حسن عسکری کو افسانہ نگاری سے تائب ہونے خاصی مدت گزر چکی ہے لیکن ”جھیرے“ کے افسانوں میں اب بھی ایسی تازگی ہے کہ ”حرامبادی“ کے بغیر یہ مضمون تشنہ رہ جاتا۔ ”حرامبادی“ اور اس کے ساتھ ساتھ چائے کی پیالی“ ”اندھیرے کے پیچھے“ اور ”دو تین“ ”سب کے پیچھے“ ایک ہی احساس کا رفرما ہے۔ چنانچہ ایلر (چائے کی پیالی)؟ ”فیثہ روٹا“ ”اندھیرے کے پیچھے“ اور ”میتھیٹا“ ”دو تین“ وغیرہ مختلف نام ہونے کے باوجود دراصل یہ ایک ہی ایٹھ گواٹھین عورت ہے، جس نے مختلف افسانوں میں نئے نام اور نئے چہرے لگائے ہیں۔ عسکری کے یہ افسانے اس چار پر بھی قابل توجہ ہیں کہ پہلی مرتبہ ایسی عورت کو خصوصی محنت اور توجہ سے تو اترے افسانوں کا موضوع بنایا گیا۔ یہ عورت خواہ ایلر ہو یا ڈولی یا کوئی اور۔ ایک خاص طرح کے

احساس تنہائی اور اس سے جنم لینے والی اعصابی تنگی کی مراد ہے وہ احساس تنہائی جو نارمل حدود میں رہے تو سگنے کے مترادف ہے، لیکن جو شدید ہو کر نیورائیت پر بھی فوج ہو سکتا ہے۔

اینگوانڈینز کی ایک مخصوص نفسیاتی کمزوری ہے، یہ رنگ کے کالے اور نس کے ہندوستانی ہیں، مگر مذہب یا "سفید خون" کی آمیزش کی بنا پر خود کو ہندوستانیوں سے بلند سمجھتے ہیں، جس پھر کی پیدائش میں اس سے تو متنفذ رہے اپنا ناچا ہے ہیں، اسے اپنانے کے لیے فوائد، ماکافی! یوں ایک خاص طرح کا احساس کمتری جنم لیتا ہے جو ان میں بعض نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کش مکش کو جنم دیتا ہے، مسکری نے گوشوری طور سے "عرا مبادی" میں یہ سب کچھ واضح کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ جگے جگے چھٹے سے دیے ہیں، ویسے بحیثیت عورت ریل کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ شہر سے نکل کر ایک بے رنگ قصبہ دولت نگر میں "مڈوائف" بن کر ماتی ہے، ایسا قصبہ جہاں کے لوگوں کے لیے "میم" اور دانی دو متضاد چیزیں ہیں، اہل خود کو اجنبی محسوس کرتی ہے، کیونکہ ایک طرف تو گرو وغبار میں آئی گندی عکلیاں، گندے بچے ہیں اور دوسری طرف شہر کے سہانے اور زرخیز تصورات ہیں، اور ان دونوں کے درمیان نیلے پھولوں والی چھتری "یے چلتی ایل گویا ایک تنے ہوئے رس پر چل رہی ہے، اس کے پیچھے اس کا شہر اور دلوں کی محبوب یاویں، سامنے قصبہ کا ویران اور اجنبی ماحول اور نیچے تنہائی، بے ناری اور پھر مردگی، منہ پھاڑے کشد کی طرح! جس طرح نیلے پھولوں کی چھتری اسے دن کی تمازت سے محفوظ رکھتی ہے، اسی طرح مات کو دگر بچے پیدا کرنے سے فرصت ملے، اس کے خواب اسے نیوراتی ہونے سے بچائے رکھتے ہیں، چنانچہ شہر کی زندگی کی تصویریں سینما کے پردے کی طرح روشنی اور صفائی کے ساتھ

اس کی نظروں کے سامنے محزرنے لگتیں اور وہ جس تصویر کو جتنا دیر دیکھنا چاہتی تھی لیتی، لیکن جب وہ ان سے بطف اٹھانے کے درمیان ان مناظر کو یاد کرتی جن سے اسے ہر وقت دوچار ہونا پڑتا تھا تو اسکی خشکی اور بے زاری آہستہ آہستہ عموماً کراتی۔ ان ہی تصویروں میں اس کا سابق خاوند ولیمین اور اس کا جینی جوش بھی ہے، کبھی یعنی جب وہ ترکی تھی تو اس کے چہرے پر کیسی چمک تھی۔ رنگ۔ سانولا تھا تو کیسا چمکدار تھا.... گلاب.... اس کے بازوؤں کا گوشت لٹکا یا ہے اور ٹھوڑی بھی موٹی ہو گئی ہے۔ اور ہاتھ اب کتنے سخت ہو گئے ہیں۔ بال بھی سوکھے ساکھے اور ہلکے رہ گئے ہیں۔ ایسے میں اس سوکھی سٹری اور مرجھائی میم کے تھکن سے چورہم کو پوری نیند تک بھی نہیں ملتی اور یوں گنار اب محض ولیمین کے بوسوں کے ان تصورات پر ہی ہے جو ابھی تک بھولے بسے نہ ہو سکے۔

جس طرح ایمل ان لوگوں میں خود کو بے گانہ محسوس کرتی ہے، اسی طرح اسے اور اس کے فن کو قصہ دالے ذہنی طور سے نہ قبول کر سکے۔ بس اسے گوارا کر رہے ہیں۔ وائیں بطور خاص اس کی دشمن ہیں اور اس کے وجود اور طریق کار دونوں ہی سے بیزار۔ یوں پیدائش سے وابستہ قدیم و جدید کی یہ کش مکش زندگی کی اساس بن جاتی ہے، گو مسکری نے شعوری طور سے اس نکتہ کو ابھارنے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی اس کش مکش سے وابستہ افسانوی امکانات سے استفادہ کیا لیکن اس کے باوجود قاری کو اس میم سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔

عصمت چشتی کا خلاف "اردو انسانوں میں ایک ممتاز مقام رکھتا ہے، اس کی وجہ مقدمہ چلنا یا اس کا نراملی ہونا نہیں بلکہ اس لیے کہ پہلی مرتبہ نکلنا نہ سلیقہ اور حقیقت نگاری کے امتزاج سے لسانی ہم جنسیت کو موضوع بنایا، بیگم جان کا خاوند امر و پرست ہے جس کے نتیجہ میں وہ باوجود نئی روشنی کے خلاف طور تیں بنا کر

دیوار پر سایہ ڈالتا، مگر کوئی سایہ ایسا نہ تھا جو انہیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہو۔۔۔
بالآخر ان کی ملازمت رجسٹر انہیں نیچے گرتے گرتے سنبھال لیا۔

عصمت نے محاف کو ازواجی جنس کی علامت بنا کر پیش کیا اور بہت کامیابی کے ساتھ پیش کیا، افسانہ کا موضوع نازک ہی نہیں بلکہ خطرناک بھی ہے اور آج سے پچیس سال پہلے تو اور بھی تیامت، واضح منظر نگاری، خطرناک ہی نہیں، خمیر فنکارانہ بھی ہوتی ہے اس لیے ایک تیز طرار مگر کم سن بچی کو رادی بنا دیا گیا اس لڑکی کی اسٹیکس، بیگم جان کے جسم پہنچو کے ہاتھوں کے کھیل تو دیکھتی ہیں مگر کچھ سمجھ نہیں پاتی۔ اس لیے اظہار میں وہ پردہ آگیا جس کی بنا پر سب کچھ بتانا ممکن ہو گیا۔

نسائی ہم جنسیت ہم سے ماحول کے لیے اور ریختی کی صورت میں ادب کے لیے کوئی نئی بات نہیں پھر اس پر جو کھرام چھا، اس کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی پھر حال افسانہ اپنے موضوع اور اظہار کے لحاظ سے بے حد ہم ہے کہ ہندوستان کی صورت کا وہ روپ دکھاتا ہے جو بالعموم لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ رہتا ہے۔ اس میں وہ بیگمات عریاں ہوتی ہیں، جو سوپر دوں میں مستور ہیں مگر پابند نہیں، بیگم جان کے روپ میں وہ بے شمار عفتیں ہیں جو کھلی ہوئی جنسیت کی بنا پر ہم جنسیت کو شعار بنالیتی ہیں، اسے مرض یا گناہ بھی نہ کہنا چاہیے کہ ہم جنسیت جنس اتنی ہی قدیم ہے۔

جناب نسیم ڈرائی مدیر سیپ نے ایک مرتبہ عصمت چغتائی "نہر زکائے کا اعلان کیا تو مجھے بھی مضمون لکھنے کی دعوت دی۔ مجھے محاف شروع ہی سے پسند ہے چنانچہ میں نے صرف اس افسانے کے تجزیاتی مطالعہ کی حامی بھری، بعد میں خیال آیا کہ اگر عصمت صاحبہ سے استفسارات کیے جائیں، اور پھر ان کی روشنی میں مضمون لکھا

جائے تو یہ ایک نیا تجربہ بھی ہوگا اور مضمون زیادہ جامع اور کارآمد بھی ثابت ہوگا۔ سوڈرے تورتے عصمت صاحبہ کو ایک خط لکھ دیا اور یہی بات یہ ہے کہ مجھے اپنے استفسارات کی بنا پر جواب کی توقع نہ تھی لیکن غیر متوقع طور پر جواب ہی نہ آیا بلکہ مفصل جواب امیرے خیال میں اس سے مصنفہ کے فوجی رویہ کے بارے میں کئی دلچسپ باتیں سامنے آتی ہیں۔ فوج میں اس خط سے متعلقہ اقتباسات درج ہیں۔

”محاف کے موضوع پر عام طور پر عورتیں بات چیت کرتی ہیں، میری حماقت کہنے یا جہالت، جب میں نے یہ مضمون لکھا تھا، اس وقت میں سمجھتی تھی کہ عورتوں کی اور باتوں کی طرح یہ بھی کوئی قطعی زمانی بات ہے، جسے مرد سمجھیں گے بھی نہیں، اس مضمون کے بعد مجھے لوگوں سے کھل کر بات کرنے کا موقع ملا، میں نے جن خواتین کے بارے میں یہ کہانی لکھی، انہیں سب جانتے تھے اور مضمون میں ان پر جملہ بازی ہوا کرتی تھی، یہ مضمون (یا کہانی) لکھ کر اسے میں نے اپنی بھانجہ کو پیش کرنے کو دیا وہ فوراً ہی بیست زدہ نہیں ہوئیں۔ بلکہ ہنس کر کہا، فلاں بیگم کے بارے میں ہے نا؟“

”نسائی ہم جنسیت کے بارے میں میلا وہی نظریہ ہے جو شاید آپ کا بھی ہوگا، اگر میں شیر کو گھاس کھاتے دیکھوں تو گھن نہیں آئے گی لیکن ذکھ ضرور ہوگا۔ ہر غیر قدرتی فعل سے مجھے گھن آتی ہے۔ محاف پڑھ کر آپ نے اندازہ لگا لیا ہوگا کہ میں نے مذمت کی ہے یا گوارا کیا ہے، اگر اندازہ نہیں ہوتا تو یہ میرے قلم کی کمزوری ہے۔ میں ایسے عورتوں سے بازار عفتوں کو زیادہ پاکیزہ سمجھتی ہوں؟“

”آپ کو ایک دلچسپ بات بتاؤں جو آج تک نہیں چھی، محاف کی ہیروئن

کی اس کہانی کے بعد ایسی دے دے مچی تھی کہ ان کے لیے کہیں آنا جانا دشوار ہو گیا تھا۔ بیویاں انہیں دیکھ کھنکھنہا کر رہ گئیں، یقین مانے وہ اپنے شوہر کے بچنے کے ساتھ بھاگ گئیں، طلاق کے کر شادی کر لی اور اب ایک نوجوان بیٹے کی ماں ہیں۔ کیا خیال ہے آپ کا؟ میرے گناہ واصل تھے مگر ابھی نہیں، ایک عورت نے زندگی کا مقصد پالیا۔ دیتے رہیں لوگ لگایاں؟

یہ منہ بولنے والے کھانے پر تنقید کے مقابلہ میں کہیں زیادہ ہامنی ہیں، سعادت حسن منٹو (ان کے ساتھ عصمت چغتائی اور کسی حد تک ممتاز مفتی) ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کے ہاں عورت کے کئی روپ اور پھر ہر روپ میں نیا ہی بہرہ وپ نظر آتا ہے۔ منٹو نے طوائفوں، ٹیکسیوں اور فلم اکیٹروں وغیرہ کی صورت میں پیشہ ور عورتوں پر لاتعداد افسانے لکھے، اور شرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہوئے اپنے پیشے تلے دلی یا عام گھریلو عورت میں بھی اصلی عورت کو بے نقاب کیا، "ہنگ" بھی اسی لیے ایک کامیاب تخلیق ہے کہ سوگندھی میں بھی عورت کا کرب ایک ایسے لمحہ کی عطا ہے جو طوائف کی مصروف زندگی کے اہم ترین لمحات میں سے نہیں، وہ تھکی ہوئی لیٹی ہے کہ دلال آکر ایک گاہک کی آمد کی خبر سناتا ہے، تیار ہو کر جاتی ہے، اور پھر سوگندھی ساڑھی کا ایک کنارہ انگلی پر لپیٹی ہوئی آگے بڑھی اور موٹر کے پاس کھڑی ہو گئی۔ سیٹھ صاحب نے بیڑی اس کے چہرے کے پاس روشن کی، ایک لمبے کے لیے اس روشنی نے سوگندھی کی ٹمار آلود آنکھوں میں چمک چمک پیدا کی، بن دبانے کی آواز پیدا ہوئی، اور روشنی بجھ گئی، ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے اونہہ نکلا اور پھر ایک دم موٹر کا انجن پھر پھڑپھڑایا اور کار یہ جاوہ جا... ۴

بظاہر یہ ایک خیرا ہم سی بات ہے ایک ایسی طوائف کے لیے جس کا ریٹ دس روپے ہے، جس میں سے ۲ روپے دلال لے جاتا ہے، ہر گاہک کا اسے پسند کرنا ضروری

بھی نہیں، چنانچہ عابد علی عابد سے لے کر ڈاکٹر صادق تک کئی نقادوں نے ہنگام پر بھی اعتراض کیا ہے۔ لیکن سوگندھی کے کردار کا جائزہ لینے پر اس کا ہنگام محسوس کر کے شدید رد عمل کا اظہار بے موقع نہیں کہا جاسکتا۔ منٹو نے سوگندھی کا کردار اظہار نے میں بہت محنت سے کام لیا اور افسانے ہی میں ایسے اشارے ملتے ہیں جن کی امداد سے اس کے کردار اور اس کی اساس دریافت کی جاسکتی ہے۔

جذباتیت سوگندھی کے کردار میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ پھر وہ اتنی چالاک نہیں جتنی نمود کو نظر ہر کرتی ہے۔ وہ محوش تھی اس لیے کہ اس کو محوش رہنا پڑتا تھا ہر روز مات کو کوئی ڈیکوئی مرد اس کے چوڑے ساگوانی پنگام پر ہوتا تھا اور سوگندھی جس کو مردوں کو شکیک کرنے کے لیے بے شمار گریا دتھے۔ اس بات کا بار بار تہیہ کرنے پر بھی کہ وہ ان مردوں کی کوئی ایسی دیسی بات نہیں مانے گی اور ان کے ساتھ بڑے روکے پن کے ساتھ پیش آئے گی۔ ہمیشہ اپنے جذبات کے دھارے میں بہ جایا کرتی تھی اور فقط ایک پیاسی عورت رہ جایا کرتی تھی، ہمیشیت ایک طوائف سوگندھی بعض ایسی خوبیاں رکھتی ہے، جو نام نہاد شریف بیویوں سے وابستہ کی جاتی ہیں۔ ان میں سے ایک اس کا جذبہ ہمدردی ہے بلکہ یہ کسی کی ضرورت پوری کرنے کی خواہش تھی، جو وہ سرور کے باوجود سینہ کے لیے تیار ہوگئی تھی۔ ایک گاہک کا جب ہوا گم ہو جاتا ہے تو وہ اسے واپسی کا دس روپے کا کرایہ دے کر روانہ کرتی ہے تو محوش خلق تھی، ان پانچ برسوں کے دوران شاید ہی کوئی آدمی اس سے ناخوش ہو کر گیا ہٹا اور اس کی وجہ بھی منٹو نے بڑے خوب صورت طریقہ پر بتائی ہے یعنی سوگندھی دماغ میں زیادہ رہتی۔ لیکن چونکہ کوئی نرم و نازک بات، کوئی کوئل بول اس سے کہتا تو جھٹ گھٹل کر وہ اپنے جسم کے دوسرے حصوں میں پھیل جاتی؟

اس میں کردار ہی خاک کے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ جسم فروش تو ہے، لیکن

اس میں شریف نادویوں کے جملہ اوصاف بھی ہیں۔ بلکہ بعض شریف نادویوں یا وفا شاعر بیویوں کو بھی اپنے مرد سے ایسی غیر مشروط ہمدردی یا جان بوجھ کر فریب کھانے کی توفیق نہ ہوگی۔ جیسے یہ مادھو کے ہاتھوں بے وقوف بنتی ہے۔ اس کا عورت پن اس سے عیاں ہے کہ اس میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش قوی ہے اس لیے تو ہر روز رات کو اس کا پلانا یا نیا ملاقاتی اس سے کہا کرتا تھا: سو گندھی! میں تجھ سے پریم کرتا ہوں اور سو گندھی یہ جان بوجھ کر وہ جھوٹ بولتا ہے۔ بس موسم ہو جاتی اور ایسا موسمی کرتی تھی، جیسے بچہ اس سے پریم کیا چار ملے ہے۔ پریم کتنا سندربول ہے۔ وہ چاہتی تھی اس کو گچھلا کر اپنے سارے انگ پر مل لے۔ اس کی مالش کرے، تاکہ یہ سارے کا سارا اس کے مساموں میں بچ جاسکے یا پھر وہ خود اس کے اندر چل جائے، سمٹ سمٹ کر اس کے اندر داخل ہو جانے اور پھر اوپر سے ٹوٹ کر بند کر دے، کبھی کبھی جب پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ اس کے اندر بہت شدت اختیار کر لیتا تو کئی بار اس کے ہی میں آتا کہ اس پاس پڑے ہوئے آدمی کو گود میں لے کر تھپتھپانا شروع کر دے اور لوریاں دے کر اسے اپنی گود ہی میں سلا دے؟

وہ جذباتی اور پریم کی بھوک ہی ہیں، مگر خود فحش کے باوجود بھی وہ جبل طور پر یہ محسوس کرتی ہے کہ مرد اور خصوصاً مرد کا کہ سے وفا کی توقع بے جا ہے، اس لیے اس نے غارش نہ دکھنا رکھا ہے۔ جس پر وہ دلتا فوتشا اپنا پیار نہ چھوڑ کر کرتی ہے۔ یوں تو اس نے کمرے میں اپنے چار چلہنے والوں کی تصویریں بھی لٹکا رکھی ہیں!

اس لیے اس ہشک پر اس کا شدید رد عمل قابلِ تفہیم ہے۔ وہ کمرے سے سچتی چھ میں کیا ہلاتی ہے: سو گندھی نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا جو اس کی آنکھوں کے سامنے تھی، گیس کے اندر سے یپ، لوہے کے کھپے، فٹ پاتھ کے چوکور پتھر اور اکثر ہی ہوتی بھری، ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا، پھر آسمان کی طرف

انکے ہیں اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا، مگر سوگندھی کو کوئی جواب نہ ملا چنانچہ سوگندھی کے لیے یہ ایک عظیم سوال ہی نہیں، ایک حصار بھی ثابت ہوتا ہے جس کا گھیرا بت نہ ہی تنگ ہوتا جا رہا ہے، حتیٰ کہ اس کے اعصاب پھٹنے لگتے ہیں۔ اس اعصابی تناؤ سے چشکارے کے لیے وہ اپنے عاشقوں کی تصویروں کے فریم اور شیشے توڑتی ہے۔ اور مادھو کو گھایاں دے کر گھر سے نکال دیتی ہے۔ طوائف کی زندگی کے ایلیہ کی تکمیل ہو چکی ہے اور مادھو کو بے عزت کرنے کے بعد خود فریہ کے سراب سے باہر نکل آئی ہے، محبت کے رشتے فریم کے شیشوں کی طرح توڑ پھٹی ہے۔ تصویروں اور مادھو کی صورت میں اس نے گویا اپنے "ماضی سے رشتہ منقطع کر لیا اور اب اسے ہوا نکلے غبارہ کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔" افسانہ کا اختتام منٹو کے فن کی خوبصورت مثال ہے۔

تہمت دیر تک دو بید کی کرسی پر بیٹھی رہی، سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو اپنا دل پر جانے کا طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھالیا اور ساگو ان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔

ممتاز مفتی نے شعوری طور پر اپنے افسانوں کی اساس کرداری الجھنوں پر رکھی اور منٹو کی طرح خود کو خصوصیت سے جنس تک ہی محدود نہ رکھا بلکہ اس کی تہیں لاشعوری محرکات کو بھی اجاگر کیا۔ اسی لیے مفتی کے افسانوں میں بھی عورت کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں۔ اور اس ضمن میں ہدائش "اور اسمارا نہیں" ایسے افسانے انفرادیت کے حامل ہیں۔ مجموعہ ہدائش زیادہ کامیاب اور موضوع پر نفاذ یافتہ گرفت والا افسانہ ہے۔ لیکن اس مضمون کے لیے آپ "کویں منتخب کیا کہ مسلم متوسط طبقہ کی لڑکی کی جذباتی گھٹن اور احساس محرومی کے موضوع پر یہ ایک کامیاب افسانہ۔"

ہے۔ ویسے اردو میں آپاؤں اور باجیوں پر بہت افسانے لکھے گئے ہیں، بلکہ چپ میں منفی ہی کا ایک افسانہ باجی ہے۔ گو منفی کے ان افسانوں کے مقابلہ میں یہ خاصا ہلکا افسانہ ہے۔

آپا کی سچویشن عام زندگی کی ہے، اور ہزاروں گھرانوں میں ایسی لڑکیاں اور واقعات ملتے ہیں، سجادہ شریلی، کم گوار حساس ہے، گھر میں بھوپنیا کا بیٹا تصدق رہتا ہے، جس سے آپا محبت تو کرتی ہے، لیکن روایتی عجاب کی بناء پر خاموش رہتی ہے، جس کا فائدہ ایک خالہ کی بیٹی ساجدہ اٹھاتی ہے، اور تصدق کو اثرالیتی ہے، اور یوں آپا سنگتی رہ جاتی ہے، پہلے کی طرح: افسانہ میں آپا کے لیے آپے کا استعارہ بہت خوب صورت ہے، آپلا بظاہر تو راکھ دکھائی دیتا ہے لیکن تمہیں نہیں معلوم اس کے اندر تو آگ ہے، اوپر سے نہیں دکھائی دیتی، جو نے ہسولے پن سے پوچھا، ”کیوں آپا، اس میں آگ ہے؟“ اس وقت آپا کے منہ پر ہلکی سی سُرخی دوڑ گئی۔

”میں کیا جانوں؟ وہ بھرائی ہوئی آواز میں بولیں۔

آپے کے اس استعارہ سے افسانہ نگار نے آخر میں شدت تاثر ہی نہ پیدا کی بلکہ بے زبان آپا کی ترجمانی بھی کر دی اور یوں افسانہ کا آخری حصہ علامتی معنویت اختیار کر جاتا ہے۔

”آپا چپ چاپ، یعنی چوہے میں راکھ سے دبئی چنگاریوں کو کرید رہی تھی،

بھائی جان نے مغموم سی آواز میں کہا، ”آف کتنی سردی ہے۔“

پھر اٹھ کر آپا کے قریب چوہے کے سامنے جا بیٹھے، اور ان سسکتے ہوئے اپلوں سے بات چیت کرنے لگے، بولے، ”بھائی سچ کہتی تھیں کہ ان چلے ہوئے اپلوں میں آگ دبئی ہوئی ہے، اوپر سے نہیں دکھائی دیتی، کیوں سجدے؟“ آپا پر سے سرکنے لگی تو چہن

سے آزمائشی جیسے کسی دلی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند چڑھی ہو، میرا خیال ہے آپا کا آنسو گرنا ہوگا۔ بھائی جان منت بھری آواز میں کہنے لگے، ”آپ اس چنگاری کو تو نہ بجھاؤ سہجے دیکھو تو کتنی ٹھنڈ ہے؟“

میرزا ادیب نے گو خود کو اب ڈراموں کے لیے وقف کر رکھا ہے لیکن انہوں نے بہت کامیاب انسانے بھی لکھے ہیں، انسان دوستی میرزا ادیب کے فن کا موٹو ہے، چنانچہ داستانِ افسانوں، افسانوں اور کئی جدید ٹڈراموں میں بھی یہی احساس کارفرما ہے۔

”مائی پھاتاں“ میں میرزا ادیب نے فاطمہ دھوبن کے روپ میں نسوانی کردار کی عظمت کی ایک مثال پیش کی ہے۔ شیخ خیر الدین مرحوم کی پہلی برسی کے موقع پر شہر میں تقریبات ہو رہی ہیں۔ وہ امیر اور خیر انسان تھے۔ اور رفاه عامہ کے کارناموں کا نام آدمی کی ضمانت تھے۔ اس کے برعکس مائی پھاتاں ترا کا اور بہ مزاج عورت تھی۔ سارا محلہ اس سے پناہ مانگتا ہے۔ خد میں اگر خاوند مولابخش کا بازو بھی توڑ ڈالتی ہے۔ لیکن خدا ترسی کا یہ عالم کہ خاوند کی آشفنا داماں مراثن کو اپنے گھر میں پناہ ہی نہیں دیتی بلکہ اس کی موت کے بعد اس کی بیٹی عیساں کو پال پوس کر شادی تک کرتی ہے اور اس کام میں بہادر می، خاوند اور دونوں بیٹوں کی مخالفت کی بھی اسے پردا نہیں، میرزا ادیب نے اس کردار کو بہت کامیابی سے ابھارا ہے، شیخ خیر الدین کے پہلے جنم دن کی تقریبات کے پس منظر میں اس کی موت سب کے لیے غیر اہم ہے کیونکہ مادی لحاظ سے اس کا وجود ہی غیر اہم تھا، اس کے بارے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ وہ شیخ خیر الدین کی بھی دھوبن تھی، اور اسی سے میرزا نے معاشرہ پر طنز کیا ہے، معاشرہ ایک امیر کے رفاه عام کے کارنامے کو یاد رکھ سکتا ہے لیکن بے حیثیت کی انسان نوازی بے معنی ہے اور اس کا انہماک اس گنگو سے بخوبی ہو جاتا ہے،

مائی پھاتاں وہی تھی نا۔ دھوبن تو میں پوچھتا ہوں۔
 گلی کے آخر میں تو رہتی تھی، آپ کے کپڑے دھوتی ہوگی، سارے محلہ
 کے کپڑے دھوتی تھی؟

نہیں بات سہاروں اس کے گھر کے سامنے چند آدمی بیٹھے تھے۔ تو مائی
 پھاتاں مگنی ہے؟

مائی پھاتاں کے روپ میں ہم اس عورت سے ملتے ہیں۔ جوجین میں گھاس کی
 طرح ہے۔ جسے پہچاننے کے لیے ہمارے پاس بصیرت نہیں۔ کیونکہ وہ پاؤں تلے کی
 مٹی بھجتی جاتی ہے۔ لیکن عظمت کروا کے لحاظ سے وہ تھا اور ثابت ہوئی ہے۔ افسانہ کا
 کردار جو شیخ خیر الدین کی شخصیت پر ایک مضمون قلم بند کر رہا تھا، اس کا تاثر
 یہ ہے:

میں یہ سوچنے لگتا ہوں مائی پھاتاں جس نے بتیس سال تک لولی ساس کی
 خدمت کی جس نے اس وقت اپنی سوکن کو پناہ دی، جس وقت اسکے گھر والوں
 نے اسے گھر سے نکال دیا تھا اور وہ ہے آسرا ہو چکی تھی۔ جس نے ایسے وقت سوکن
 کی بھی کو چھاتی سے لگایا۔ جس وقت وہ ماں کے دودھ سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو
 گئی تھی، جس نے دو سال تک بیمار شوہر کی تیمارداری کی جو پچاس سال تک ملے
 ہیں مہی اور جس کے بارے میں چند منٹ پہلے میں صرف یہی جانتا تھا کہ وہ ایک
 دھوبن ہے، اور بڑی لڑکا کا ہے؟

احمد ندیم قاسمی کی شہرت ابھی تک وہی زندگی پر کھینے گئے افسانوں کی وجہ
 سے ہے اور نقاد حضرات پرانی تنقیدی آراء کی تکرار کرتے ہوئے صرف وہی زندگی
 کی عکاسی کو اہمیت دیے جا رہے ہیں۔ حالانکہ انہوں نے شہری زندگی اور اس
 سے وابستہ مسائل پر بہت کامیاب افسانے لکھے ہیں۔ اور شاید ان کی بہترین

مثال ہے ۔

یہ ایک ایسے اجڑے ہوئے گھر کی داستان ہے جو انبالہ میں آسودہ خاک مگر تقسیم کے بعد مصائب کے لانتناہی پچکریں مہوس ہے ۔ بجائی شادی کے بعد بیوی کو لے کر گھر سے تعلق ہو چکا ہے ، رضیہ نیم پاگل ہے ۔ اور فرخ باجی بیوہ ہے ۔ باقی بہنیں چھوٹی ہیں اور یوں سب کی ذمہ داری کا بوجھ کلثوم کے کندھوں پر ہے ۔ اگر باتیں ہیں تک رہتی تو اس انسانہ اور تقسیم پر لکھے گئے بے شمار انسانوں میں کوئی فرق نہ ہوتا لیکن قاسم نے گھر کے ایک ایک فرد کا تفصیل مطالعہ کیا ، بالخصوص کلثوم کے کردار کی پیش کش ، اس آج کی مسیبت زدہ اسٹانی کے لیے ایک استعارہ بنا دیتی ہے ، اور یوں یہ انسانہ اس جذبہ باقی گھٹن ، احساسی کسمپرسی اور روح کے بانہر پن کی داستان بن جاتا ہے ، جس نے کلثوم کی طرح نہ جانے کتنی لڑکیوں کو داڑھی مونچھے کے بغیر مرد بن کر رکھ دیا ، کلثوم کا گھرانہ ہزاروں گھروں کا نمائندہ ہے ، جہاں لڑکیاں پیری کا درخت بنی رہتی ہیں ، اور جن کا دامن دل کاٹوں سے بھرا رہتا ہے ۔

اس ضمن میں کلثوم کی ماں کا کردار بھی قابل توجہ ہے اسے کلثوم اور اسکے ارمانوں کا احساس تو ہے لیکن وہ اس میں شعوری طور پر احساس مردانگی ابھارتی رہتی ہے ۔ تاکہ وہ اپنی ذمہ داریوں کو مرد بن کر پورا کر سکے ، جب تک میری یہ شیریشی موجود ہے مجھے دنیا میں کسی کی پرواہ نہیں ، اری مری کلثوم بیٹی ، تو تو میری مرد بیٹی ہے ؟ اسے یہ احساس اگر شادی کے بعد کلثوم گھر سے چلی گئی تو گھر کا خراج نہ چلے گا ۔ اس لیے وہ شادی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہوتی ہے ، جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلثوم بحال کو پسند کرتی ہے تو اس کا رد عمل کسی سوتیلی ماں ایسا ہے ، انہوں نے اپنی آئے بھری انگلیوں کو ناک پر رکھتے ہوئے کہا ۔

”شادی کا جھوٹ سوار ہے ، کبھی اپنی صورت بھی دیکھی ہے ؟ یہ پہلی بیٹی

انگلیں اور یہ مردہ ہونٹ اور یہ چھانچ سے کان۔ جانو! آئینہ دیکھ کر
آؤ اور پھر مجھ سے بات کرو؟

یہی نہیں ہر پیغام کے جواب میں،

”شرط یہ ہے کہ شادی کے بعد دو ہلایا نہیں اس گھر میں رہے۔“ اماں نے
فیصلہ سنایا، چند لمحوں کے لیے سناٹا چا گیا۔

لیکن یہ سناٹا چند لمحوں والا سناٹا نہیں بلکہ یہ سناٹا تو نیوراتی بادل کی طرح
سارے گھر پر برساتا رہتا ہے، اس تکلیف وہ سناٹے کو رضیہ آپا نے توڑا یہ اعصابیت
چھوٹ کی طرح ایک دوسرے کو لگ رہی ہے، رضیہ منہ میں انگارہ رکھ لیتی ہے۔
کھٹوم لنگرہ تو نہیں رکھتی لیکن اس کی بھی غیر محسوس طور پر کاپیا کاپ ہو رہی ہے۔
کبھی اس میں بناوٹ کا جذبہ ابھرا ہوگا۔ مگر بعد میں گھٹن ہٹتیا میں تبدیل ہوتی
ہے۔ کھٹوم چند باقی حادثوں سے پاگل تو نہیں ہوتی لیکن وہ یہ سمجھ چکی ہے کہ اس کی
ماں اسے کیوں مروتہ بنایا، بنانا چاہتی ہے، چنانچہ گھٹن کے ساتھ جذبات اور ان
کی شوریدہ سری مرتی جاتی ہے، اس نے مروتہ بنی بننے اور مونچھیں نکل آنے کو
اب سمجھا ہی نہیں بلکہ زندگی کی بہت بڑی حقیقت کے طور پر تسلیم بھی کر لیا ہے، یہ
شعوری خود نفرت ہی نہیں، نہ ہی اعصابیت سے اس کی وضاحت کی جاسکتی ہے بلکہ
یہ وہ بے نام کیفیت ہے جو کئی کیفیات کے ملاپ سے اور کئی احساسات کی موت
سے جنم لیتی ہے، وہ رودی، ٹھہر کر وہ سفیدے کے صاف ستھرے تنے سے لپٹ گئی
اور اسے بہت سے پیار کر ڈالے، بوندریں اس کے کوٹ میں جذب ہو کر اس کے
پلاؤ تک پہنچ گئی تھیں، مگر وہ ویسے تک وہیں کھڑی عیسا راوی طور پر گنگا تی
رہی...

مگر یہ اس کے جسم کی آخری ہلکا رہے، اور پاگل پن کی آخری اڑان کیوں کہ

اب تو اس کے جسم اول اور نوہن بھی نے اس کی مروانگی کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس لیے جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا محبوب جمال گھر دا مادرہ کر بھی شادی کے لیے تیار ہے تو اس شادی کے تصور سے شادی مرگ نہیں ہوتی کیونکہ اب تو گھر کا سناٹا اس کے اپنے دل میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چھا چکا ہے اور انسانوں ختم ہوتا ہے۔

کٹھوم کی آواز غیر معمولی طور پر بھاری اور گنگنیل ہو رہی تھی۔ میں جمال سے بھی شادی نہیں کروں گی؟

”کیوں؟“ اماں نے اب غصے سے پوچھا۔

اور کٹھوم نے اپنے اوپر کے ہونٹ والے روئیں چھو کر پوچھا: میں مرو بن چکی ہوں؟ اور پھر بڑی بے پروائی سے انگلی اٹھا کر ہوا میں دستخط کرنے لگی۔ سناٹے کا ایک اور ریلا آیا اور وہیں منجمد ہو کر رہ گیا۔

اور اب اس گھر میں سناٹا یوں ہی منجمد رہے گا۔

قرۃ العین حیدر کا افسانہ ”پتہ جھڑکی آواز“ ذاتوں کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقاء میں مخصوص اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون کے موضوع کے لحاظ سے یہ یقیناً قابل توجہ ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں میں انسان کے بالعموم اور عورت کے بالخصوص بے جڑ (ROOTLESS) ہونے کے الم کی چیم کا شدید احساس ملتا ہے۔ یہ الم کس حد تک ان کی اپنی فات کا کس ہے مگر اس بارے میں وثوق سے تو کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اس افسانہ یا بعض اور افسانوں کی ”میں خود سوانحی حیثیت رکھتی ہے۔ نمیشی ہے یا خواب بیماری؟ یہ سوال اور کی روشنی میں ان کے فن اور افسانوں میں عورت کے مخصوص تصور کا مطالعہ بعض دلچسپ نفسیاتی حقائق سے پردہ اٹھا سکتا ہے۔

پت بھڑکی آواز کی مس تنویر فاطمہ ایک بیکار زندگی بسر کر رہی ہے، ویسی ہی زندگی بسر کر رہی ہے جس کا احساس سارتریا آنرس مرچنک کی بعض تحریروں سے ہوتا ہے اور مس تنویر کا جسم عورت کے بے معنی اور بے صرف ہونے کا اعلان کرتا تھا ہے اس اعلان میں جذباتیت نہیں ہے، بلکہ بہت دھیمے انداز میں اس کا احساس کرایا گیا ہے، مثلاً :-

”کیا کروں گی کہیں باہر جا کر کون سے گڑبہ چیت لوں گی، کون سے کدو میں تیر مار لوں گی، مجھے جانے کس چیز کا انتظار تھا، مجھے معلوم نہیں؟“

یا
”زندگی میں ہر بات اس قدر بے رنگ، غیر ضروری، غیر اہم اور بے معنی تھی؟“

یا پھر

”میں شاید پدمعاش تو نہیں تھی، نہ معلوم میں کیا تھی اور کیا ہوں۔“
یہ عورت محوشوقت منگہ اور فاروق کی وابستہ رہتی ہے، اور بالآخر سیاہ نام دیواروں کے ساتھ شادی کر لیتی ہے لیکن معلوم ہوتا کہ جسم ان کے حوالے کرنے کے باوجود وہ اس خود سپردگی سے محروم ہے جو عورت کی جذباتی اور جنسی زندگی میں اساسی اہمیت رکھتی ہے، اس لیے وہ اپنی ذات کو ان سے بچائے رکھتی ہے وہ غیر جذباتی ہے اور خود اس کا اعتراف بھی کرتی ہے، ”میں جذبات سے واقف نہیں ہوں، بلکہ اس کے بدول،“ میں نے تو کبھی کسی سے فلرٹ تک نہ کیا؟

”میں نے ہنک کے سلسلہ میں لکھا تھا کہ سو گندمی مکمل اور مہرور جنسی زندگی گزارنے اور بعض کردار کی بنا پر تمام نہاد شریف زادیوں سے بہتر ہے وہ مکمل عورت ہے اسی طرح حسین کی شید گھومنی کی گدگداری بھی اپنی جنسیت میں سیکی

کلیئر پر چلنے والی ہے۔ وہ تواتر سے مرد بدلتی ہے۔ اس کی آزاد جنسی زندگی مریضانہ رجحان کی پیداکر وہ نہیں، بلکہ زاد طبیعت کی نمائندہ ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر کی تنویر فاطمہ طوائفیت کا انداز تو اپنائی ہے، لیکن بے یقینی اور بدولی کے ساتھ، سوگند ہی کو ایک رات کے گاہک سے اتنی دلچسپی ہو جاتی ہے کہ بواگم ہو جانے پر وہ اسے گرایہ کے پیسے دے کر رخصت کر دیتی ہے۔ لیکن یہ شریف عورت خوشنونت لنگھ کے ساتھ بغیر نکاح کے تدرہ سکتی ہے۔ لیکن اس کی شادی کی خواہش پر مذہب کی آبر بنا لیتی ہے۔ قرۃ العین نے اس وجہ کا تذکرہ بھی منہمکہ اڑانے والے انداز میں کیا ہے۔ بلکہ مذہب سے بے ناری کا رجحان تو ہر جگہ نمایاں ہے جس کا انداز سکھ اور مسلمان عاشقوں کے حلیوں سے ہی ہو جاتا ہے، عاشقوں کا سراپا افسانہ میں ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اتنا ہے کہ اس سے مصنفہ کے اس ذہنی رویہ کا ضرور اندازہ ہو جاتا ہے۔ جس کے باعث تنویر فاطمہ یہ سب کچھ کرتی پھرتی ہے۔ اسی طرح تنویر کو شعوری طور سے ابنا رمل بنانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ جس ایک آدھ موقع پر مار پیٹ سے وابستہ جنسی لذت کی طرف ہلکا سا اشارہ ہے، سہیلیاں اسے "Nymphoniac" سمجھتی ہیں۔ لیکن ایسی کوئی بات نہیں (میڈیگھوٹنی کے مطالعہ کے سلسلہ میں خود میں نے بھی یہی کھنکھایا، کہ کرداروں کے مطالعہ کیلئے اس نوع کی اصطلاحات سو و نشانبات نہیں ہو سکتیں) دراصل یہ کردار ابنا رمل یا مریضانہ جنسیت کا کردار ہے ہی نہیں۔ یہ تو اس اعلیٰ تعلیم یافتہ عورت کی مثال ہے۔ (جسے پریم چند شکوک فطروں سے دیکھتے تھے، جو گھر میں مقید نہیں رہ سکتی ہے) حالانکہ اسے یہ احساس بھی ہے کہ شادی کر لینے کے بعد لڑکی کے اوپر چھت سی پڑ جاتی ہے؟ جو خود پرست ہے۔ (میں بہت مغرور تھی، حسن ایسی چیز ہے کہ انسان کا دماغ خراب ہوتے دیر نہیں لگتی) اور اس کے ساتھ یہ کہ زندگی میں غبارہ کی طرح معلق ہے نہ زمین سے پاؤں لگے ہیں نہ آسمان کو چوم سکتی ہے وہ

جذباتی نہیں (میں جذبات پرست نہیں)، لیکن جذباتی خطایں ٹھانواؤ ول رہتی ہے، وہ ہر ایک کو اپنا جسم دے سکتی ہے، لیکن نوات تک رسائی نہ ہونے دے گی، وہ داشتہ بن کر خوش رہ سکتی ہے کہ جسم بے معنی فٹے ہے۔ لیکن بیوی بن کر نہیں کذات کو ذمہ داری کے احساس سے گرانبار نہیں کر سکتی۔ شادی کے بعد گھر کی صورت میں اب وہ بے جڑ نہیں مگر اسے خوشونت سنگھدہری طرح سے یاد آتا ہے کہ وہ اس کے اس عہد کی علامت ہے، جب وہ آزاد تھی، بے جڑ تھی، جب جنسی فعل خود آگئی کا ایک ذریعہ تھا گو یہ خود آگئی نامکمل اور خام ہی تھی۔ انسانہ کا آخری فقرہ کرب کا منظر ہے :

”خوشونت سنگھدہری! تمہیں اب مجھ سے مطلب ؟“

خود فیری عورت کی بڑی کمزوری ہی نہیں بلکہ بعض حالات میں تو فوار کا ایک ذریعہ اور انتہائی صورتوں میں پناہ گاہ بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ ہے خدیجہ مستور کے افسانہ ”دانتہ“ کا موضوع جو ٹائٹل آفرینی کے لحاظ سے افسانہ کم اور نظم زیادہ ہے، وہ عورت جس کے گھر میں کوئی کمانے والا نہیں، جسے سب کا پیٹ پالنے کے لیے خود کو بیچنا پڑتا ہے، وہ جب سرویلوں کی ایک رات کو سیکنڈ شو کے بعد خالی ہاتھ گھر جا رہی ہے تو ایک ایسے مرد سے ٹکرا جاتی ہے، جو اسی کی طرح بد حال، پشمرودہ اور آوارہ گرد ہے۔ دونوں فریب سے ایک دوسرے کو تسلی دیتے ہیں۔ میاں بیوی نہیں مگر گھر اور بچوں کی باتیں کرتے ہیں، عاشق و معشوق نہ ہوتے ہوئے بھی محبت کی باتیں کرتے ہیں۔

”تم تھکی تو نہیں؟“ اس نے پوچھا۔

”میں تمہارے ساتھ چلتے ہوئے بھی کبھی تھکی ہوں؟“ عورت نے اپنا ہاتھ ایک بار پھر اس کے ہاتھ میں دے دیا۔

مرو کے ذہن میں ایک لڑکھوشک کا لاشا چمکتا ہے۔ اور وہ حقیقت کی تریبک پہنچنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ لیکن عورت کی خود فریبی کا اس پر بھی جادو چل چکا ہے وہ تانگہ میں بیٹھ جاتے ہیں۔ سرد اور کھراؤد سڑک پر سست رفتار تانگہ کا سفر انکی اپنی زندگی کا اشیاء بن جاتا ہے۔

دنیا میں اتنی بہت سی محبوزیاں کیوں ہوتی ہیں سلیم؟ وہ پھر غمیدہ ہونے لگی۔

تیس ہوتی ہیں؟ اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کیا کہے۔ اس کے دونوں ہاتھ تھام کر ہمدردی سے سہلانے لگا۔ تم یہ سب مت سوچا کرو پگلی؟

انسان کے مکالمے بے حواس ہیں کہ ان سے غریب نے تعمیر کی فضا برقرار رکھی ہے۔ بعض مکالمے ان کے قریب کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ تو بعض سے خود فریبی کا رنگ اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے۔ یہ قریب دونوں کے لیے وقتی آسودگی کا باعث بنتا ہے اور یوں دونوں تھوڑی دیر کے لیے الجھنوں، نا کامیوں، مسائل حتیٰ کہ اپنے اپنے وجود کے بھی بھاگ کر خود فریبی کے خوش رنگ لبادہ میں پناہ لے کر اپنے لیے نئی شخصیت کے خدوخال ترتیب دینے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ سعی ناشکور ہوگی۔ انہیں یہ بھی معلوم ہے لیکن اس رات وہ بے یار و مددگار رویوں اسی خود فریبی کے ذریعہ ایک دوسرے کا قرب پاتی ہیں۔ یوں یہ خود فریبی کسی حد تک تو خود کو پالنے کے مترادف بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ لیکن خود فریبی بہر حال حباب آسا ہوتی ہے اور انجام یہی ہونا تھا۔

وہ بڑی مضبوطی سے اس کا ہاتھ تھامے اس طرح چل رہی تھی جیسے ریٹنگ رہی ہو گلی کے موٹے پردہ کھڑا ہو گیا تو وہ رک کر اس کا منہ بچکنے لگی۔

تیس۔ میں یہی کہنا چاہتا ہوں کہ.... وہ ہلکا کر دیا گیا۔

یہی نا کہ تم میرے شوہر نہیں ہو۔ ابھی کچھ وقت اور کٹ جاتا وہ جیسے کنوئیں میں سے بولی، اس کی آواز آنسوؤں میں ٹوٹی تھی۔

شاید تم کو میرے اس طرح چھپانے پر افسوس ہوا مگر میں نے کوئی بے ایمانی تو نہیں کی، تم کو حفاظت سے یہاں تک پہنچا دیا ہے۔ بہر حال میں تم سے معافی چاہتا ہوں، بات یہ تھی کہ وہ کہتے کہتے رک گیا، وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا نہ کہہ سکا۔ اس نے عورت پر بھرپور نظر ڈالی۔ ننھے کو میری طرف سے پیار کرنا۔ اس کا سیکرٹ رہا تھا۔ تنہا جو بالکل تمہارے جیسا تھا جو رستے میں پیدا ہوا اور میرے اس نگل میں آنے کے بعد مر گیا۔ عورت مسک کر رو پڑی۔ اب کٹھنے میرا منہ کیا تک رہے ہو، بھاگ جاؤ!

عورت ایک سوپ ہزار بہرہ واپ۔ ان چند انسانوں کے تجزیاتی مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں نے عورت کے چیلنج کو قبول ہی نہ کیا بلکہ کامیابی سے عہدہ ہوا بھی ہوئے۔

بہر حال عورت بھی قائم ہے اور قلم بھی ثابت ہیں اور افسانہ میں یہ موضوع سدا بہار رہے گا۔

افسانہ

حقیقت سے علامت تک

آج اردو افسانہ میں اظہار کے مختلف اسالیب اور موضوعات کے تنوع کا مطالعہ کرتے وقت اس اہم حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ اردو افسانہ کی داغ بیل ڈپٹی نذیر احمد کے برعکس پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ہاتھوں رکھی گئی۔ لہذا ہر یہ تاریخ ادب کا ایک اتفاقی واقعہ محسوس ہو گا کہ اردو کے پہلے ناول نویس ڈپٹی نذیر احمد تھے، اور ناول نے ایک صدی کی جدوجہد میں کامیاب دس ناول بھی نہ پیش کیے، جب کہ اس سے کم عمر میں افسانہ نے فرانسیسی اور روسی افسانوں کے نئی معیار کو چھو لیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے تعلیمی ناول سرسید کی اصلاحی تحریک میں ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں، گو عشق و عاشقی پر مبنی عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کی صورت میں تعلیمی ناولوں کا رد عمل جلد ہی ظاہر ہو گیا لیکن بنیاد میں ٹیڑھی اینٹ رکھی جا چکی تھی۔ چنانچہ اصلاح کے جہر اور تاریخی رومانوں سے دامن چھڑانے میں

کوئی نصف صدی ضائع ہوگئی، تب کہیں جا کر ناول حقیقت کی دنیا میں آیا۔
 داستان اور ناول کے برعکس اردو افسانہ کا آغاز ہی حقیقت نگاری سے ہوتا
 ہے۔ داستان نگار ہمیشہ تخیل کی پراسرار جہول بھلیتوں اور مافوق الفطرت میں مگن
 رہے جب کہ ناول نذیر احمد کے دغلوں، عبدالحلیم شرکی تاریخی مہمات، جنہیں وہ
 خود بھی لائٹ لٹریچر قرار دیتے تھے، اور تن ناتھ سرشار کے طویل ترین "فسانہ"
 کے مراحل طے کرنے کے بعد کہیں مرزا سواکی "امراؤ جان ادا" کی صورت میں حقیقت
 نگاری کی طرف آتا ہے۔ لیکن پریم چند نے اپنے پہلے افسانہ "دنیا کا انمول ترین"
 سے لے کر آخری عمر کے مشہور ترین افسانہ "کفن" تک حقیقت نگاری کو اپنے فن کی
 اساس قرار دیا۔ یوں ان کے زیر اثر اردو افسانہ آغاز سے ہی اس منزل پر تھا
 جہاں تک ناول کو پہنچنے کے لیے خاصی مدت لگی اور شاید اسی بے حقیقت نگاری اور
 بعد ازاں واقعیت نگاری کے لحاظ سے آج بھی افسانہ ناول کے مقابلہ میں کئی منازل
 آگے نظر آتا ہے جبکہ آج کا ناول تو "رومانی معاشرتی" کی دلدل میں پھنسا ہوا نظر
 آتا ہے۔

پریم چند ترقی پسندوں کے لیے "AVANT GARDE" ہی نہ تھے بلکہ
 اپنے فن میں ترقی پسندی کے جملہ خواص بھی رکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے افسانوں
 میں وہ تمام خاصیتیں مل جاتی ہیں، جنہیں ترقی پسند افسانہ کی اساس قرار دیا جاتا
 ہے۔ موضوع کی تدبیر کاری میں انہوں نے جس حقیقت نگاری پر زور دیا وہ آنے
 والوں کے لیے اچھی خاصی مثال ثابت ہوئی۔

پریم چند کی صورت میں سماجی حقیقت نگاری اور سیاسی حالات کے تجزیہ
 سے افسانے اپنا سفر شروع کیا۔ بلکہ ہم بھی اپنے رنگین انداز نگارش کے باوجود
 حقیقت پسند افسانہ نگار تھے، حتیٰ کہ صرف ایک افسانہ "خارستان و گلستان" کے

علاوہ باقی چار افسانوں کے اسلوب میں رنگینی بھی نہیں سیدھی ساوی زبان لکھی ہے۔ جب کہ خوارستان و گلستان "اور چڑھے چڑیا کی کہانی" کی صورت میں پہلی مرتبہ افسانے میں جنسی موضوعات کو چھیڑا، بالفاظ دیگر ناول سے ربع صدی کے بعد آغاز ہونے کے باوجود افسانہ کی بنیاد جن لوگوں نے رکھی وہ نذیر احمد کی مانند محض مصلح اور اخلاق سدھارند تھے، اس لیے ناول کے مقابلہ میں اردو افسانے کو سیدھی راہ پر گامزن ہونے میں کسی طرح کی دقت کا سامنا نہ کرنا پڑا اور آج اردو افسانہ میں موضوعات و اسالیب کے لحاظ سے جو جو تجربات نظر آتے ہیں یا تکنیک میں تنوع کی جو جو مثالیں ملتی ہیں ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ اردو افسانہ کی سب سے اہم روایت حقیقت نگاری رہی ہے۔ چنانچہ پریم چند اور ان کے دیگر معاصرین کے ہاں کسی کی کسی طرح سے یہی رویہ ملتا ہے۔ البتہ یہ درست ہے کہ پریم چند کے مقابلہ میں ان کے دیگر معاصرین کا ذہن نسبتاً کم تجزیاتی تھا اور نہ ہی وہ لوگ پلاٹ اور تکنیک کا پریم چند یا اشعر رکھتے تھے۔ اس لیے یہ حقیقت نگاری کی روایت میں خود کوئی اضافہ نہ کر سکے۔

ترقی پسند افسانہ نے موضوعات کے لحاظ سے پریم چند کے موضوعات پر تو کم اضافے کیے۔ البتہ تکنیک اور ہر کاری میں وہ پریم چند سے بہت آگے نکل گئے...

کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چشتی اور احمد ندیم قاسمی محض چند نام ہی نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ کے مخصوص رجحانات کے لحاظ سے سنگ نشان بھی ہیں۔ اس موقع پر مزید گنگوے پشتہ حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری میں جو بڑا بڑا گمراہی فرق ہے۔ اس کی طرف توجہ دلائی ضروری ہے کیونکہ بعض اوقات ان دونوں اصطلاحات کا یوں نام لے دیا جاتا ہے جگہ یہ ہم معنی ہیں۔ حقیقت نگاری کو داستان کی طلسمات اور رومانیت کی پرتخیل فضا کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے۔ حقیقت نگار زندگی

کی تصویر کشی میں متوجہ دست سے زیادہ شوخ رنگ استعمال کرتا ہے۔ اور خدا سے غیر حقیقی بننے کی سعی کرتا ہے۔ اس لیے وہ موضوعات اور مسائل زریست جنہیں روحانی مصنفین نے درخور اعتناء نہ گردانا یا جن کی داستانوں میں کہیت نہ ہو سکتی تھی۔ ان کے بارے میں سوچنا اور لکھنا آسان ہی نہیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ضروری بھی ہو گیا کہ حقیقت نگاری ان کے بغیر ہو ہی نہ سکتی تھی۔ یہی نہیں بلکہ محبت نفرت اور جنس ایسے یہاںات سے بھی شہری بابوے اتار کر اور قدیم اور مقبول انداز کے برعکس روحانی مالہ کے بغیر ان کی تصویر کشی کی گئی۔

واقیت نگاری ایک طرح کی فطرت نگاری ہے۔ حقیقت پسند مصنف نے ہا اشیا و موضوعات اور جذبات کو ان کی بنیادی اور RAW صورت میں پیش کر کے لیے کاربن کاپی کی سعی کی تو واقیت نگاری نے جنم لیا۔ ایملی زولا کے بارے میں مشہور ہے کہ اس نے NANA کی چھپک کے لیے ہسپتالوں میں جا کر مریضوں کی علامات نوٹ کی تھیں۔ اور افسانہ میں منشو کا انداز واقیت نگاری کی اچھی مثال ہے اس نے زندگی کے بن مریضانہ کی رویا گندے پہلوئوں کو لیا۔ ان کی ویسی ہی تصویریں پیش کیں۔ اس مقصد کے لیے اس نے زبان اور تشبیہات سے بہت کام لیا۔ اس کے افسانے پڑھ کر بعض اوقات منہ پر تھپڑ ٹھنکنا جو احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس کا انسان اپنی تمام خباثتوں، آلائشوں اور مکاریوں کے ساتھ ننگا نظر آتا ہے۔ اور اسی سے اس نے انسانی فطرت کا حسن بے نقاب کیا۔

اوپ میں ترقی پسند تحریک احتجاج کی تحریک تھی، اسی لیے ترقی پسند فلسفے نے احتجاج کی شدت کو محسوس کرانے کے لیے حقیقت پسندی اور واقیت نگاری دونوں سے کام لیا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو جنس کے بارے میں ان کا حقیقت پسندانہ رویہ بھی سمجھ میں آ جاتا ہے۔ "حالی"، "ہنک" اور "تو" ایسے انسانوں میں

تکذیب نہیں، بلکہ واقعیت نگاری کے لحاظ سے وہ ایسی ہی واضح تمہید نگاری کے متقاضی تھے۔ ان کا مقصد زندگی کے جس روپوش گوشے کو دکھانا تھا۔ اس میں وہ صرف ”بے باکی“ ہی بنا پر ہی کامیاب ہو سکتے تھے۔

ان کے متوازی نیاز فتح پوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ نظر آتی ہیں، جنہیں حقیقت کے مقابل میں فینٹسی سے زیادہ دلچسپی تھی، لیکن اسلوب میں یہ خاستان و گلستان ”اے آگے نہ بڑھ سکے۔ یلدرم، نیاز اور حجاب اور اسی انداز کے دیگر مقلدین کے ذہن میں نہ جانے یہ بات کس نے بٹھا رکھی تھی کہ EXOTIC موعول پیدا کرنے کے لیے محض شاعرانہ انداز بیان سے کام چل سکتا ہے۔ یہ انداز نگارش طلسم ہوش پرانے لیے تو ٹھیک ہو سکتا تھا، لیکن جدید انداز نگار کے لیے ہرگز نہیں...

EXOTIC ماحول کے لیے مشاہدہ اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے محض تشبیہ استعارہ سے بات نہیں بنتی، لیکن ہوا یہ کہ اسی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے ایسی تحریروں کو رومانی قرار دیا گیا۔ لیکن یہ فراموش کر دیا گیا کہ رومانیت شاعرانہ اسلوب کا نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مخصوص اور منفرد رویہ کا نام ہے، وہ رویہ جو یلدرم، نیاز اور حجاب کسی کے فن میں نظر نہیں آتا۔ اسی لیے ان رومانی۔ انداز نگاروں نے اپنے عصر و ادب پر گہرے اثرات نہ چھوڑے، کیونکہ سیاسی خلفاء اور معاشی بد حالی کے اس دور میں قصیدہ کی تشبیہ ایسے مناظر والے رومانی انسانوں کی نہیں بلکہ سچی اور کھری حقیقت نگاری بلکہ بے رحم واقعیت نگاری کی ضرورت تھی..... اور یہ کام ترقی پسند ادب کی تحریک نے کیا۔

موجودہ صدی کی تیسری و چوتھی ہندوستان کے ساتھ ساتھ دنیا بھر کے لیے اقتصادی بد حالی اور سیاسی بے چینی کے نقطہ عروج کی حیثیت رکھتی ہے، جس کے نتیجے میں دانشوروں نے روس کی طرف دیکھا تو باقی دنیا نے ہٹلر کی طرف.....

ہندوستان میں ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی گئی اور تین سال بعد عالمی جنگ کا آغاز ہو گیا۔ یہ دونوں واقعات ادیبوں کی آنکھ کھولنے کو کافی تھے، پریم چند ترقی پسند ادب کی تحریک سے پہلے ہی ذہنی اور عملی طور پر ترقی پسند تھے اس لیے اگر عرصہ کے آخری دور میں کہیں "ایسا انسان لکھایا انتقال سے چند ماہ قبل انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس کی صدارت کر کے ان خیالات کا اظہار کیا تو اس پر چنداں تعجب نہ ہونا چاہیے بلکہ یہ سمجھیے کہ پریم چند کا فن ایک دائرہ کی صورت میں تکمیل پا گیا :

"ہماری کسوٹی پر وہ ادب پورا اترے گا، جس میں تفکر ہو، آزاد خیالی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں، کیونکہ اب اور زیادہ سنا موت کی علامت ہوگی؟"

پریم چند کا خطبہ صدارت ترقی پسند ادب کی تحریک کے لیے ایک طرف سے منشور کی حیثیت اختیار کر گیا۔ پریم چند کے افسانوں نے جس ذہنی رویہ کا انفرادی سطح پر اظہار کیا تھا، اب وہ ایک تحریک کی صورت میں باقاعدہ ادبی منصوبہ بندی کے طور پر صورت پذیر ہو رہا تھا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک سے وابستہ سبھی افسانہ نگار فتح حقائق پسند اور حقیقت نگار تھے، لیکن تمام قد آراء افسانہ نگاروں نے زندگی اور فن پر اپنی مخصوص انفرادیت کی چھاپ بھی لگائی، چنانچہ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے افسانوں کی صورت میں جہاں اردو انسانہ میں حقیقت نگاری کی روایت نے اپنی جڑیں مضبوط کیں، وہاں نراویہ نگاہ اور انماؤ بیان نے بھی کو ایک دوسرے سے منفرد بھی بنائے رکھا۔ مثلاً کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی دونوں میں فطرت و

مناظر کی رنگین تصویر کشی بیشتر ک قرار دی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ رنگین مناظر محض فطرت کے حسن کو دوبالا کرنے کے لیے نہیں ہیں، اور نہ ہی وہ ان سے زندگیوں کی تخیلوں کو کیوں فلاح کمرٹ ہیں۔ بلکہ اس رنگین گئے مناظر میں زندگی کی بد صورتی کا تضاد مزید نمایاں ہوتا ہے، کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں میں اور احمد ندیم قاسمی کے گاؤں کی زندگی پر لکھے گئے افسانوں میں یہ رجحان نمایاں ہے لیکن عجیب اتفاق ہے کہ شہر پہنچ کر دونوں کے ہاں رنگین نگاری ختم ہو جاتی ہے، شاید اس لیے کہ میٹھی اور لاہور ایسے شہروں کی گرد و غبار سے اُنی دنیا میں حسن فطرت کے رنگین پر صے کی ضرورت نہیں رہتی۔

شاید یہ موازنہ عجیب سا محسوس ہو لیکن مجھے راجندر سنگھ بیدی اور مجید امجد ایک ہی انداز کے فن کار نظر آتے ہیں۔ دونوں انسانی سائیکلی کی پیچ و پھینچ جہات سے دلچسپی رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات میں جس اعلیٰ ہنرمندی کا ثبوت دیا وہ بطور خاص قابلِ توجہ ہے، جس طرح بیدی نے اپنے افسانوں کی تکنیک سے ناقدین کو مسحور کیے رکھا، اسی طرح مجید امجد نے بھی شعری تکنیک میں جو تجربات کیے ناقدین ابھی تک ان کی گرگشتاں میں مصروف ہیں، یہی نہیں بلکہ دونوں کو تنہائی کا جوشیدہ احساس ہے۔ اس نے انہیں جنس کے باطن میں جھانکنے کے لیے وہ دہریچہ مہیا کیا، جس سے دونوں کے فن کے ایک خاص پہلو نے جلا پائی ہے۔ اس ضمن میں تو میں اس انتہا تک جانے کو تیار ہوں کہ اگر بیدی شاعر ہوتا تو وہ مجید امجد جیسا ہوتا اور اگر مجید امجد افسانے لکھتا تو بیدی ایسے ا

حقیقت نگاری اگر اپنی منطقی انتہا تک پہنچ جائے تو واقعیت نگاری بن جاتی ہے۔ اگر زندگی کی روانوی جینک کے رنگین شیشوں کے برعکس اپنے تمام حسن و قبح سمیت تصویر کشی حقیقت پسندی ہے تو حقیقت کی کیمرہ عکاسی اور کھینکل پورٹ واقعیت نگاری ہوگی، اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ جزئیات نگاری کے لیے بعض

فکاردوں نے واقعی کلینکل انداز اپنایا جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے ایل ڈولانے "DRUNKER" میں نیناں کے باپ کی بیماری اور "DADA" میں تیناں کے چیچک کو درست طور سے بیان کرنے کے لیے ہسپتالوں میں مریضوں کو دیکھ کر بیماری کی کیفیات کے نوٹس لیے تھے۔ اردو افسانہ میں منشو (اور کسی حد تک) عصمت کے ہاں کامیاب قسم کی واقعیت نگاری ملتی ہے۔ گو جنس نگاری کی بدنامی نے دونوں کو متنازعہ بنائے رکھا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں کے جوہر محض جنسی افسانوں میں نہیں کھلتے منشو نے اپنی زبان تکنیک اور جزئیات سے افسانہ کو واقعیت کی وہ جہت عطا کی جو اب صرف اسی سے مخصوص ہو کر رہ گئی ہے۔ منشو نے جنس کی عمر کی نفسی کیفیات اور لاشعوری عوامل کی طرف کوئی توجہ نہ دی جس کے نتیجہ میں جنس پر مبنی اس کے افسانے بلیک اینڈ وائٹ فلم معلوم ہوتے ہیں۔

اردو افسانہ کی ان قدآور شخصیات کو اپنے اپنے مخصوص انداز میں رجحان ساز قرار دیا جاسکتا ہے چنانچہ آئندہ ربع صدی میں جہاں ان کے فن کی نئی جہات دریافت کیں، وہاں ان کے بتائے ہوئے راستوں پر چلتے والوں کا بھی ایک جیم غفر پیدا ہو گیا، اس حد تک کہ ترقی پسند افسانہ غربت ۷۵ امارت، مزدور ۷۵ سرمایہ دار اور کاشت کاری ۷۵ زمیندار پر مبنی فارمولا افسانہ بن کر رہ گیا اور ج اور اثر سے عاری اردو کی فارمولا فلم کی مانند۔

اپنی موجودہ صورت میں علامتی اور تجربی افسانے کو ترقی پسند افسانوں کا رد عمل ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کی اساس خارجیت اور حقیقت نگاری پر تھی۔ اسی حقیقت نگاری نے بعض اوقات ذہن کو کیمرو کا اینڈر (LENS)

تو بنا دیا لیکن خارجیت سے رشتہ کبھی نہ ٹوٹا، جب کہ علامتی اور تجربی افسانے نے خارجیت کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کے اس مخصوص تصور کو بھی مسترد کر دیا جسے

بسا اوقات سماجی حقیقت نگاری کا نام دیا گیا۔

جب ایک رجحان اپنی منطقی انتہا تک پہنچ کر اپنے داخل تضادات اباگر کرنے کی منزل تک آپہنچے تو پھر اس کے خلاف رد عمل ناگزیر ہو جاتا ہے حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی افسانے کے ارتقا میں، پتا تاریخی کردار ادا کر چکی تھیں اور بدلے شعور اور نئی سوچ کے تناظر میں اب یہ اظہار میں محدود ہونے کے باوجود کسی حد تک رکاوٹ کا باعث تھیں، ترقی پسند افسانہ میں خارجیت پر جو زور دیا جاتا تھا، اب اس کا رد عمل باطن سے رغبت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اور ایک سہائی صبح افسانے کے قارئین پر یہ انکشاف ہوا کہ اردو افسانہ علامت اور تجریدی کا موڑ ملے کر چکا ہے، گویہ موڑ آنا ارتقا کے اصول کے مطابق تھا لیکن پھر بھی اس کی مخالفت ہوئی تو اس کی ایک ہی وجہ سمجھ میں آ سکتی ہے کہ یہ تبدیلی بالکل اچانک ہوئی اور اتنی اچانک کے قارئین و بلکہ ناقدین بھی، نو ذہنی طور سے اس کے لیے تیار نہ تھے۔ ہوتا یہ ہے کہ کسی رجحان کی قطعی صورت میں رونمائی سے قبل "AVANT GARDE" کی موجودگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ قلم اور جدید کے درمیان تعارف کا کام کرتے ہیں۔ یہ وہی کردار ہے جو ترقی پسند افسانہ کے لیے پریم چند نے ادا کیا تھا، لیکن ہوا یہ کہ سب کے اعصاب پر حقیقت پسند افسانہ یوں چھایا کہ وہ اس سے "CONDITIONED" ہو کر رہ گئے۔

علامت اور تجرید کے درمیان عبوری طور کا افسانہ نہیں ملتا، اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک تو علامتی اور تجریدی افسانہ ابھی تک فزاعی چلا آ رہا ہے، اس کی شاید یہ بھی وجہ ہو کہ ابھی تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار نہیں آیا جسے علامتی یا تجریدی افسانہ میں کرشن چندر، بیدی اور مشتو کا ہم پلہ قرار دیا جاسکے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہم عصر افسانہ پر علامتی اور تجریدی افسانوں نے ایسے دہر پاندوش نہ چھوڑے جنہیں

گہرے یا انٹ قرار دیا جاسکتا ہو۔ اس لیے کسی تحریک کی صورت میں نہ پتہ لگا
اور نہ ہی انسانہ نگاروں کی نئی پودا اس سے اس طرح اثرات قبول کر سکے گی، جس
طرح ترقی پسند انسانہ نے انسانہ نگاروں کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا تھا بلکہ اب
تویوں محسوس ہو رہا ہے۔ جیسے ان کے رد عمل میں حقیقت نگاری مزید قوت اور
استحکام حاصل کر رہی ہے۔

علامتی اور تجربی ہی انسانہ نگاروں کی پیداوار معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا آغاز
اتنا چابک نہیں جتنا بعض اوقات قارئین کے رد عمل سے محسوس ہوتا ہے۔ ترقی پسند
انسانہ نگاروں نے بعض ایسے انسانہ نگاروں کو آج کے منہوم کے لحاظ سے خالص علامتی
اور تجربی ہی تو نہ تھے لیکن ان کے روپ میں حقیقت پسند انسانہ علامت اور تجربیت
کی طرف مائل پرواز نظر آتا ہے یوں..... وہ حقیقت اور علامت اور واقعیت اور تجربیت
کے درمیان نو مینز لینڈ (NOMAN'S LAND) ایسی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔
کرشن چندر کا دو فرامگ لمبی سڑک، جو بغیر پلاٹ کا ایک کامیاب انسانہ سمجھا جاتا ہے۔
اور میرزا ادیب کا درون تیرگی، بلاشبہ علامتی انسانہ کی اولین صورت قرار دیا جاسکتا
ہے۔ دو فرامگ لمبی سڑک کے بعد بغیر پلاٹ کے انسانہ کے کافی تعداد میں لکھے
گئے اور ظاہر ہے کہ اس سے اگلا قدم تجربیت ہی کا ہو سکتا تھا۔

اب انسانہ کا رخ خارج سے ہٹا کر باطن کی "KALEDIOSCOPIC" دنیا کی
طرف موڑ دیا گیا۔ انسانہ نگار اب زندگی کی درست تصویر کشی کے لیے نگلی کی ٹالیاں
نہیں چھتا بلکہ داخلی خلل میں سفر کرتا ہے۔ ترقی پسند ادب میں انسان اور انسان
دوستی پہلے آدرش بنے۔ اور پھر نصرا، لیکن جدید ترین انسانہ نے اس نعرہ کو کوئی
اہمیت نہیں دی، گو اس نے بھی انسان ہی کو اپنا موضوع قرار دیا، لیکن اندر نظر
تحلیل رکھا۔ چنانچہ آج کے افسانوں میں انسان اپنی ذات کے ہفت خواں طے کرتا

نظر آتا ہے۔ انتشارِ ذہن جس نفسی تقسیم پر منتج ہوتا ہے۔ اس کی تصویر نظر آتی ہے۔ اور شکستِ ذات جن المیوں کو جنم دیتی ہے۔ ان کی کہانی سنائی جاتی ہے۔ حقیقت پسندی تو یہ بھی ہے کہ لیکن فرق یہ ہے کہ ترقی پسند انسان نے داخلی حقیقت نگاہی کو اپنا شعار بنایا۔

علامتی انسان اور تجربی انسان بالکل جدا گانہ ہیں اور ہر دو کے تکنیکی تقاضے الگ الگ ہیں۔ لیکن بالعموم دونوں کو ایک ہی سانس میں ایک دوسرے کے مترادف قرار دے دیا جاتا ہے۔ علامتی انسان کی اساس بالعموم کسی تلمیح قید ہدایت یا مذہبی قصہ پر ہوتی ہے۔ کبھی اس میں MYTH سے کام لیا جاتا ہے تو کبھی پچوں کی کہانیوں سے۔ لیکن یہ سب کچھ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ ماضی کے تناظر میں حالیہ وقوعہ رنگ آمیز نظر آتا ہے۔ یہ علامتی انسان کی اساسی صفت ہے۔ یہ ماضی پرستی نہیں اور نہ کہندہ روایات کو زندہ کرنا بلکہ ماضی کی روشنی سے حال کی تائیدی اجاگر کی جاتی ہے۔

انسان میں علامت کے استعمال کا مطلب ہے کہ انسانہ نگاہ زندگی پر روشنی ڈالنے کے لیے تمام زندگی کے کینوس میں سے کسی ایک ایسی چیز کو منتخب کرتا ہے جو سب کی علامت بن سکتی ہو۔ اس میں ہر نوع کے جزئیات سے حقیقت پر روشنی ڈالنے کے برعکس صرف ایک علامت سے ترجمانی کی جاتی ہے، یہ علامات عام زندگی سے اخذ شدہ عام فہم علامات بھی ہو سکتی ہیں اور خود ساختہ اور وضع کردہ فہم اور اشکال والی بھی ہو سکتی ہیں۔ علامت نے لاشعور کی ترجمانی بھی ہو سکتی ہے اور یہ اس سے غور کا ایک انداز بھی بن سکتی ہے۔ الغرض انسانہ نگاہ اور قاری دونوں کے لیے علامتی انسان بعض مخصوص قسم کے نفسی تقاضوں کی تسکین (یا پھر عدم تسکین) کا باعث بن سکتا ہے۔

علامات کے انتخاب میں ہر طرح کی آزادی ہے۔ چنانچہ تعلیم اساطیر سے لے کر جدید کمپیوٹر تک سب سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

علامتی افسانہ اس احساس پر مبنی ہوتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی بنا پر ماضی کے تمام نفسی وقوعات آج کی نسل کی بھی میراث ہیں۔ اسی لیے افسانہ نگار اساطیر.... داستانوں اور تعلیمات کے اسی پہلو کو بطور علامت استعمال کرتا ہے۔ جو آج کی صورت حال کی ترجمانی کے لیے بھی علامت کا کام دے سکتی ہے۔ بالفاظ دیگر ماضی اور حال کے نفسی وقوعات کی تشریح ایک ہی علامت سے کی جاتی ہے اور یوں ماضی اور حال کے درمیان علامت ایک پل کا کام کرتی ہے۔ آخری آدمی (گوستار حسین) کے افسانے اس سلسلہ میں بہت اچھی مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تجربہ ہی افسانہ واصل تکنیک کا افسانہ ہے۔

افسانہ نگار ایک خاص تاثر کی تشکیل کے لیے تاثر انگیزی کے تمام مروج قواعد سے انحراف کرتا ہے۔ اب تک افسانہ میں وحدت تاثر پر بہت زور دیا گیا تھا چنانچہ کسی زمانہ میں تو پلاٹ کو نقشہ بنا کر سمجھایا جاتا تھا، لیکن تجربہ ہی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر و کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں۔ زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے۔ اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ پہلے افسانہ نگار زندگی کے بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر ابھارتے تھے مگر تجربہ ہی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے۔ وہ انتشار کے تصویر انتشار سے ہی ابھارتا ہے، یوں دیکھا جائے تو تجربہ ہی افسانہ واقعت پسندی کے ذیل میں آتا ہے۔ لیکن یہ واقعت پسندی خارجی نہیں بلکہ باطنی ہے۔

تجربہ ہی افسانہ انسان کو متنفذ اور بعض اوقات باہم متصادم نفسی کیفیات کے روپ میں دیکھتا ہے اسی لیے وہ انسان کو اس کے جسمانی یا TANGIBLE روپ

میں پیش کرنے کے بجائے اس کی نفسی تصویر کشی کی سہی کرتا ہے۔ اس مقصد کے لیے جدید نفسیات سے مخصوصی استفادہ کیا گیا۔ چنانچہ تلامذہ خیالات (ASSOCIATION

OF IDEAS) اور شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) تجریدی

افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔ ان کی بنا پر افسانہ میں ٹپک پیدا ہو گئی۔ تلامذہ خیالات اور شعور کی رو کی ترجیحی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خالوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورا ہو گیا۔ تجریدی افسانہ نے وقت کا اپنا تصور وضع کیا ہے اور یہ تصور سراسر واقعی ہے۔ چنانچہ نفسی کیفیات کے تحت ماضی اور حال، شام سویرے کی مانند گنگے ملتے نظر آتے ہیں۔ مسعودا شعر کے افسانے اس لحاظ سے منظر و مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔

تجریہ افسانہ تجریدی مصوری اور آزاد نظم سے مشابہت رکھتا ہے۔ تجریدی مصور نے تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کو یکسر ختم کر کے تصویر کے اجزاء کو یکسر کر بانڈا کر دیا تاثر کی تخلیق نوکی۔ آزاد نظم اور پابند نظم میں وہی فرق ہے۔ جو تجریدی اور پابند افسانہ میں ہے، پابند نظم اور پابند افسانہ دونوں فارم کی ابہیت کے قائل تھے۔ اس حد تک کہ فارم پر بعض اوقات تاشم بھی قریب کر دیا جاتا، آزاد نظم کی مانند تجریدی افسانہ بھی فارم کی قیود سے بغاوت کی ہے۔ جس طرح آزاد نظم میں شعریت، قوافی سے نہیں بلکہ انفرادی مصرعوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ جس طرح تجریدی افسانہ میں اسلوب سے شعریت پیدا کی جاتی ہے۔ یہ ہر تجریدی افسانہ نگار کی خصوصیت تو نہیں۔ لیکن بعض (مثلاً بلراج میٹا نے اس پر خصوصی زور دیا ہے۔

اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم طریقہ سے مشابہہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلم کے برعکس طریقہ میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدتِ زمان کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود طریقہ تمام فلم کا ایک

مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے۔ یہی حال تجربیدی افسانہ کا ہے۔ روایتی افسانہ میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لیے پلاٹ اور ان میں منطقی رابطہ رکھنے کے لیے زانی تسلسل برقرار رکھنا لازم تھا۔ لازم کیا اس کے بغیر افسانہ کا تصور بھی نہ کیا جاسکتا تھا بغیر پلاٹ کے افسانوں کو تجربیدی افسانہ کا پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس تجربہ سے یہ واضح ہو گیا کہ افسانہ کے لیے پلاٹ اور وقت کا تسلسل ناگزیر نہیں اور شعور کی رو کی صورت میں وقت کے باطنی تصور نے مقبولیت حاصل کی اور لا شعور کی صورت میں خارجی خلا کے ساتھ ساتھ داخلی خلا کا بھی تصور آیا۔ مصوری اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور افسانہ میں اس اندازِ نظر نے ”سر پیزم“ کی تحریک کی صورت میں اظہار پایا۔

تجربیدی صورت میں افسانہ نگار پہلی مرتبہ وقت کے جبر اور اس کے نتیجہ میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہو گیا تو اس کے لیے ان سیال و ہنی لمحات کی ترجمانی آسان ہو گئی جن میں انسانی سائیکس کے تذہیب اور بے یقینی کی تپ ذن (WEIGHTLESSNESS) کیفیت میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ تجربیدی افسانہ میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لا شعور بھی گتہ نظر آتا ہے۔

جہاں تک اردو افسانہ کا تعلق ہے تو اقتضا حسین، جو گندر پال، بلراج مینرا، مسعود اشعر، رام اعل، سریندر پرکاش، انور سجاد، رشید امجد وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایک بات ہے کہ ان میں سے بہت کم ایسے ہیں جنہیں خالص علامتی افسانہ نگار قرار دیا جاسکتا ہو، ممتاز شیریں نے ہمیشہ سیدھا سادا افسانہ لکھا لیکن انہوں نے میگھ مہار۔

میں علامتی انداز اپنایا۔ اقتضا حسین کے افسانے علامت کے مروج تصور کے مطابق علامتی نہیں قرار دیے جاسکتے۔

استحسان حسین نے داستانوں اور تعلیمات پر افسانہ استعارہ کیا۔ یہی نہیں بلکہ آخری آدمی اور کایاکپ "ایسے افسانوں کا تو اسلوب بھی داستانی ہی ہے جبکہ ضرورتاً محفوظ کے پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے آدمی کے ذریعہ "ینگ روم میں" کے مصنف سریندر پرکاش نے البتہ اپنے بعض افسانوں میں علامت کا بہت اچھا استعمال کیا ہے۔ بلراج میزا، انور سجاد اور رشید امجد کا رجحان تجرید کی طرف ہے۔ بلراج میزا نے "کمپوزیشن" میں تجرید کی بہت اچھی مثال پیش کی ہے۔ پاکستان میں انور سجاد کو تجریدی افسانہ کے سلسلہ میں اولیت دی جا سکتی ہے لیکن چوراما "اور استعارے" کے بعد اب میں لگتا ہے کہ غالباً وہ اب صرف اسی وجہ سے ہی سپنا ناجائے گا کیونکہ اب اس کی تجرید کا دم خم ختم ہو چکا ہے۔ رشید امجد نے محنت اور لگن سے ابتدائی افسانوں کے برعکس اب تکنیک اور اظہار میں جو مہارت حاصل کر لی ہے، اس کی بنا پر اب وہی خالص تجریدی افسانہ لگتا ہے۔

گو جو گندہ رپال، رام لعل اور مسعود اشعر کا ایک ساتھ نام نہیں لیا جا سکتا لیکن ان تینوں میں غالباً یہ خصوصیت مشترک ہے کہ ان پر کلیتہً علامت یا تجرید کا لیبل نہیں لگایا جا سکتا۔ ان کے یہاں علامت کے ساتھ ساتھ کہانی پن "بھی مل جاتا ہے۔ اسی طرح تجرید کے معاملہ میں بھی ان کا رویہ خاصاً متوازن نظر آتا ہے ان کی تجریدی افسانہ کی فضا سے ہم آہنگ نظر آتی ہے اور یوں وہ کرداروں کی سیال ذہنی کیفیت کی ترجمان بن جاتی ہے۔ اس لیے خالص تجریدی افسانہ کہنے والوں کے مقابلہ میں ان کی کہانیاں نسبتاً آسانی سے سمجھ میں آ جاتی ہیں۔

اس بات سے ایک اور سوال جنم لیتا ہے۔ کیا کہانی کا سمجھ میں آنا ضروری ہے؟ حقیقت پسند کا جواب ہاں میں ہوگا، تو تجرید پسند کا انکار میں، دونوں باتیں متضاد ہونے کے باوجود صحیح ہیں۔ کیونکہ حقیقت پسند زندگی کو وقت کے تسلسل

میں منطقی روابط کے روپ میں دیکھتا ہے۔ جب کہ تجربہ دہی افسانہ نگار زندگی کی بے مروتیت، جاگر کرنے کو کمال فن سمجھتا ہے اور اسی میں تجربہ کا جھار ہے۔ ادب کوئی جامہ چیز نہیں بلکہ اس پر بھی، ثبات ایک تغیر کو ہے والی بات صادق آتی ہے۔ بعض ناقدین ابھی تک افسانہ میں علامت پسندی اور تجربہ دہیت کو ذہنی طور سے قبول نہیں کر سکے۔ ابتداء میں تو یوں محسوس ہوتا تھا جیسے افسانہ میں یہ نئے تجربات محض آفتن کے لیے ہیں۔ لیکن اب جب کہ اس انداز میں لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو متنوع افسانوں کی بناء پر اب یہ وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ اس نئے انداز میں سنسنی خیزی نہیں بلکہ چیزے و گھر بھی ہے۔ اور یہی اسکے مستقبل کی ضامن ہے۔

تنقید

سماجی محرکات کی تلاش عمرانی تنقید

نسل، ماحول اور تخلیق، تاریخی تنقید کی بنیاد ان تین عناصر پر استوار تھی اور عمرانی ویابعض کے نزدیک سماجی تنقید نے ان میں سے صرف ایک عنصر... ماحول... کو لے کر اس کا ژرف نگاہی سے تجزیہ کر کے اور اس سے وابستہ مختلف النوع عوامل کا محدد پیشہ میں سے مطالبہ کرتے ہوئے ادب کی تخلیق اور قلم کار کی تشکیل میں سماجی محرکات کی تلاش ہی کو اساسی اہمیت دے کر ادبی تنقید کو سماجی علوم کے ایک شعبہ کو حیثیت دے دی۔

ابتدا ہی میں اس امر کی توضیح لازم ہے کہ عمرانی تنقید میں سماج، ماحول اور عمرانی عوامل ایسی اصطلاحات اپنے محدود معانی میں استعمال نہیں ہوتیں، بلکہ

سماج ایک وسیع کل ہے جس میں تہنیتی ہی عناصر اور تمدنی عوامل بھی شامل ہیں۔ سماج کی تشکیل میں جو تہنیتی ہی اور تمدنی حرکات کا درمیان ملتا ہے، ان کا جب راجہ مطالعہ نہایت خود علم کے نئے آفاق سے روشناس کراتا ہے، کسی بھی سماج میں بعض مخصوص عقائد، رسوم و رواجات یا پھر توہمات اور تعصبات وغیرہ نظر آتا تو آزاد خود روا اور خود کار معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن درحقیقت یہ سب ایک ہی رشتہ میں منسلک نہیں گئے، ان کے پس منظر میں صدیوں کا انسانی شعور ہوتا ہے۔ ایک عقیدہ کسی ایک سماج میں باسانی جڑ پکڑ لیتا ہے۔ جبکہ وہی کسی اور سماج میں ناموافق زمین کی بنیاد پر اجنبی پروے کی طرح کھلا جاتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات کے جوابات کے لیے ہمیں علم انسان سے رجوع کرتے ہوئے انسانوں اور ان سے جنم لینے والے تمدنی بعد اور تہنیتی تغیرات کا تعالیٰ مطالعہ کرنا ہوگا۔ اسی طرح قدیم غیر متعین اور جدید معاشروں میں مروج انداز بنے فکر میں کہاں کہاں مماثلت ہے، اور کن کن امور میں اختلافات ہیں اور کیوں ...؟ ایسے مسائل کو بھی علم انسان کی روشنی میں سلجھایا جاسکتا ہے۔ مزید گہرائی میں جانا ہو تو سائبر سے رجوع کرنا ہوگا اور پھر اور زیادہ گہرائی میں جانے کے لیے ٹانگ کے اجتماعی لاشعور کی رہنمائی ضروری ہوگی۔

عمرانی نقاد کے دوا ہم فرماتے ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ ایک مخصوص سماج اور معاشرہ سے وابستہ رجحانات کے تجزیہ سے ایک خاص عہد کے ذہنی پس منظر کا تعین کرتا ہے۔ اسی سلسلہ میں وہ سماج کے ہر اس شعبہ سے امداد لے گا، جو کسی بھی لحاظ سے اس کے مطالعہ میں نئی جہات کے اضافہ کا موجب بن سکے۔ اس ذہنی پس منظر اور اس کی تشکیل کرنے والے تمدنی عناصر کا تجزیہ اس بنیاد پر مبنی اہمیت رکھتا ہے کہ نقاد نے اسی کے حوالہ سے تخلیق کار اور تخلیقات کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ تاریخی رد

کے سرسری مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ استثنائی مثالوں سے قطع نظر مختلف زمانوں میں خاص نوع کے خیالات و نظریات ہی کے چراغ جلے اور مخصوص اندازِ نظر کا حامل ادب تخلیق ہوتا رہا اور غالباً ہی عمرانی تنقید کا سب سے بڑا فائدہ بھی ہے کہ اس کی امداد سے آپساقی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ایک خاص عہدِ خاص نوع کے ادب کی تخلیق کا ایسے موجب بنتا ہے۔ اور ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے ادب سے کیسے اور کیوں ممتاز ہو جاتا ہے ؟

اس سوال کا جواب پڑسنے لیں دیا :-
شمسی عہد کی توانائی اپنے اظہار و اخراج کے لیے جن وسائل کو بروئے کار لاتی ہے۔ ادب بھی ان میں سے ایک ہے۔ یہ اس لیے کہ سیاسی تحریکوں، مذہبی تصورات، فلسفیانہ افکار اور فنونِ لطیفہ سبھی میں وہی توانائی رقص فرماتی ہے ؟

عصری رجحانات کے مطالعہ کے لیے اردو میں دہلی اور کھنوکھ کے دبستانوں کی مثال بے حد نمایاں ہے۔ ان دونوں دبستانوں کے مقصود رجحانات ان میں قلبین کا بُعد پیدا کر دیتے ہیں۔ دونوں دبستانوں کے اثرات سطحی بھی نہیں قرار دیے جاسکتے ورنہ میر کھنویں اپنا رنگِ سخن ترک کر دیتے۔ وہ شاعرانہ شعور جس کی پختگی دہلی میں ہی ہو چکی تھی۔

عمرانی تنقید کی رو سے ان دونوں دبستانوں کے عناصر کی وجوہات سماجی تحولات میں تلاش کی جاسکتی ہیں اور یہ ہے بھی درست کہ دونوں شہروں میں سیاسی حالات کی وجہ سے طرزِ بود و باش اور اندازِ زیست ایک دوسرے کے برعکس تھا۔ اس لحاظ سے کسی کھنوی شاعر کے کلام پر محاکمہ سے پیشتر ان تمام سماجی عوامل کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ جنہوں نے کھنوی سماج کو ایک خاص سانچے میں ڈھال کر اس تہذیب و

تمدن کی بنیاد ڈھالی جس نے افراد میں وہ مزارع پیدا کیا جسے وہ ہلوی سے تمیز کرتے ہوئے ملکسنوی کہہ سکتے ہیں۔ یوں جب اس عہد کے لوہن کو مخصوص سانچے میں ڈھلنے والے عناصر کی تفہیم ہو جائے تو پھر ان کی روشنی میں شاعر کے کلام کا جائزہ لے کر اس امر کا تعین کرنا ہو گا کہ ان سماجی عناصر نے اس کے کلام میں کہاں تک فروغ پایا۔ اس نے کن سماجی محرکات کا خصوصیت سے اپنے فن میں انجذاب کیا اور کن سے محروم ہوا اور کیوں..... مثلاً مصحفی کا مطالعہ اس اندازِ نظر کو اپنائے بغیر مشکل ہو گا۔

عمرانی تنقید کا اگر اس کی وابستگی حیثیت سے قطع نظر کرتے ہوئے جائزہ لیا جائے تو یہ ایسا طریق کار ہے جو ادبی مؤرخ کے لیے خصوصیت سے مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ ادبی مؤرخ کیونکہ تمام ادب یا کسی مخصوص صنفِ ادب کے ارتقار سے دلچسپی رکھتا ہے۔ اس لیے اگر وہ ادب کے مخصوص ادوار، مختلف وابستائوں اور فکری تحریکوں کا ان کے مخصوص عصری تقاضوں اور ان سے وابستہ سماجی محرکات کے تناظر میں جائزہ دے تو اس کے فیصلوں میں غلطی کا امکان ہو سکتا ہے۔ تمام ادبی شخصیات اور تحریکات کے صحیح جائزہ کو یہ لازم ہے کہ وہ ان سب کا بدستے سماجی و عاقل کے ساتھ ساتھ مطالعہ کرتے ہوئے ان مخصوص سماجی عوامل کی نشاندہی کرے، جنہوں نے کسی خاص نظریہ، تحریک یا تامل کو جنم دیا۔ یوں سرسید کی تحریک اور حالی، اقبال و ذیل احمد وغیرہ کے مطالعہ کے لیے ۱۹۵۷ء کی جنگ آزادی اس سے پہلے کے مسلم تمدن اور اس کے بعد قدموں میں انقلابات وغیرہ کا تجزیہ ضروری ہو جاتا ہے۔

اردو تنقید میں گو عمرانی تنقید باقاعدہ وابستائوں کی صورت میں نہیں ملتی لیکن ادب پاروں کی تفہیم کے لیے سماجی محرکات کے مطالعہ پر مبنی دینے والے نقادوں کی کمی نہیں خصوصیت سے مارکسی نقادوں نے تو سماجی محرکات پر بھی خاصی بحث کی مگر ان کا اندازِ نظر جدید یا قی مطالعہ کی وجہ سے خاصا مختلف ہوتا تھا لیکن اس کا اتنا

اثر ضرور ہوا کہ ادبی تجزیہ کے لیے سماجی محرکات کی تلاش کی اہمیت واضح ہو گئی، لیکن بعض اور غیر مارکسی نقادوں کے ہاں بھی اسی پرچم کا کسی حد تک مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر محمد حسن غادوقی آل احمد سرور اور ڈاکٹر وحید قریشی، گو تینوں ہی مختلف نقادانہ نظر کے حامل نقاد ہیں لیکن اشتیاق حسین کی مانند تینوں ہی سماجی محرکات کی چھان پشک کرتے رہے ہیں۔

ادبی تاریخ کے ضمن میں بھی نقادوں نے سماجی اہمیت کے سوال پر خصوصی توجہ دی اور مختلف ادوار کے شعری مضامین کو سمجھنے میں ان سے ہر ممکن وابستہائی حاصل کی، چنانچہ دتی کا دبستان شاعری ”میں و ہویت“ اور کھنویت کے تقابلی مطالعہ کے ضمن میں ڈاکٹر نور الحسن دانشی نے جس انداز کو روا رکھا، وہ کسی بھی عمرانی نقاد کا ہو سکتا ہے۔

ڈاکٹر صاحب کے بقول :

”..... قبل اس کے کہ پہلے اہم معنوی اختلافات کا احاطہ کیا جائے، دونوں مقامات کے تمدن اور ادبی شعور کا تجزیہ از بس ضروری ہے تاکہ اس سے یہ اخذ ہو سکے کہ یہ اختلافات کن وجوہ سے ظہور پذیر ہوئے اور ان کے پس پردہ کون سے تمدنی اور تہذیبی عناصر کارفرما تھے“

انگریزی میں ناول نگاری کے مطالعہ کے لیے عمرانی تنقید سے خصوصی امداد لی گئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول یا افسانہ میں مصنف زندگی کا اس کے وسیع تر یعنی سماجی مفہوم میں جائزہ لیتا ہے، اس کا اندازہ نظر و اقی ہو سکتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے اور قارئین کو دکھانے والا ناویہ نگاہ بھی انفرادی ہو سکتا ہے، لیکن وہ کیوں کہ خارجی زندگی کا وسیع پیمانہ پر جائزہ دیتے ہوئے سماج کی مختلف انواع تصویریں پیش

کر سکتا ہے۔ اس لیے عمرانی تنقید بہت کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ چنانچہ ایڈیٹر مشدوس نے چارلس ڈکنز اور کیپٹنگ کا مطالعہ عمرانی تنقید سے ہی کیا۔ اسی طرح ہمنری ہاؤس کی کتاب ڈکنز ورلڈ "کا نام بھی اسی سلسلہ میں لیا جاسکتا ہے۔ اس نے اپنی تنقید کے بارے میں جو لکھا وہ گویا چند سطروں میں عمرانی تنقید کا خلاصہ ہے :

"میری یہ کتاب واضح اور تفصیل طور سے ڈکنز کی تحریروں اور ان تحریروں کے عہد میں پائے جانے والے رابطہ کو اجاگر کرنے کی سعی کرے گی۔ علاوہ انہیں اس کے اصلاحی نقطہ نظر..... وہ کن امور میں اصلاح کا خواہاں تھا۔ اس کے بارے میں جو اندازہ نظر ملتا ہے۔ اور وہ معاشرہ جس میں کہ وہ خود سانس لے رہا تھا، ان سب کے باہمی رابطہ کو اجاگر کیا جائے گا۔"

عمرانی تنقید کو خصوصیت سے توجہ نظر رکھنے پر بھی اتنا تو یقینی ہے کہ اگر ہر نوع کا ناول نہیں تو کم از کم سماجی مسائل سے بحث کرنے والے ناولوں یا افسانوں پر تنقید کے وقت سماجی عوامل سے چشم پوشی مگر اہل ہو سکتی ہے، مدیر احمد کا آبن الوقت "مرزا رسوا کا آفران و جان ادا" پر یہ چند کی تمام تخلیقات، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کے افسانے اور عصمت چغتائی کا "فیڑھی کبیر"..... یہ اور اس نوع کے دیگر ناولوں یا افسانوں کا مطالعہ اس مخصوص سماج اور ماحول سے آنکھیں بند کر کے نہیں کیا جاسکتا، اگر خود نقاد کو سماج کے بارے میں کچھ نہیں معلوم تو وہ سماجی حقیقت نگار ہی ہو کہ کو کیا جانے ؟

ان مثالوں کا یہ مطلب نہیں کہ عمرانی تنقید صرف افسانوی ادب ہی کے لیے رہنما بن سکتی ہے، ایسا نہیں، اور شعری تخلیقات کا بھی

اس کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے اور لیا گیا ہے۔ دبستانِ کمنو کے شعراءِ مثنوی اور رباعی وغیرہ کے مطالعہ میں عمرانی تنقید سے خصوصی امداد لی جاسکتی ہے۔

اہامی سرچشموں کی تلاش،

رومانی تنقید

رومانی تنقید رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے، اس لیے رومانیت سے قطع نظر کرتے ہوئے رومانی تنقید کا جائزہ نہیں لیا جاسکتا۔ اس تحریک کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس نے نشوونما پائی اور اسی کے زوال کے ساتھ اس کا بھی انحطاط ہوا۔ گو آپ شہ تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں، لیکن رومان، رومانی، رومانیت، رومانفی طرزِ احساس اور رومانی زاویہ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور بطیفہ یہ ہے کہ کثرت استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی، چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گھر میں کھولنے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں اور میرے خیال

میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلم بند کرنے کے مقابلہ میں ایسا مضمون لکھ جائے جس کا عنوان یہ ہو :

”رومانی کون نہیں“ اور ”رومانیت کیا نہیں“

اردو تنقید کا انحصار بالعموم انگریزی نظریات اور ان سے وابستہ اصطلاحات کی جگہ پر ہے۔ اس لیے اردو تنقید میں رومان اور رومانی ایسی اصطلاحات نے کافی سے زیادہ الجھنیں پیدا کی ہیں۔ اسی لیے اختر شیرانی شاعر رومان ہے تو سجاد حیدر یلدرم رومانی افسانہ نگار ہے، جب کہ نیاز فتح پوری رومانی نعاؤں کہلا یا۔ ان پر یہ لبیل اتنی طویل مدت سے چسپاں کیے جا چکے ہیں کہ کبھی کبھی تو شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں واقعی یہ ایسے ہی نہ ہوں یہی نہیں بلکہ مختلف ناقدین نے بقید طرف غائب، اقبال اور فیض وغیرہ میں بھی رومانی عناصر دریافت کر رکھے ہیں۔ ویسے انگریزوں میں بھی ان الفاظ کی فزاعی حیثیت برقرار ہے، یہی نہیں بلکہ علوم کے پھیلتے دائروں کی مناسبت سے ان سے وابستہ مفہم میں بھی وسعت اور پیمیدگی پیدا ہوتی جا رہی ہے، جس کا اندازہ ان اصطلاحات کے متنوع استعمالات سے لگا یا جا سکتا ہے چنانچہ اگر ایک طرف ایف ایل لوکس نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو دوسری طرف سکاٹ جینز نے لان جاتی بوس کو، جب کہ ان دونوں میں صدیق کا قلم ہی نہیں بلکہ ایک شاعر تھا تو دوسرا ناقد!

رومانیت اور اس سے متعلقہ مباحث میں لفظ رومان کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے لفظ کی اشتقاقی تاریخ اور خواہ جہانی کی مانند اس کی بدلتی تاریخ

کے بارے میں بھی محققین نے دل کھول کر داد و تحقیر دی ہے۔ چنانچہ لوگس نے مولا بالا تصنیف میں اس ضمن میں بیش بہا معلومات جمع کی ہیں، سو اس کے بقول :

”رومنہ انگریزی کے سقوط کے بعد جب دور انتشار کا آغاز ہوا تو سرکاری زبان لاطینی ”LINGUAS LATINA“ کے ساتھ ساتھ ایک عوامی بولی بھی محض وجود میں آگئی جسے رومانی (”LINGUAS ROMANICA“)

کہتے تھے، اسی سے ”ROMANICE“ اور ”ROMANCE“ ایسے الفاظ نے جنم لیا۔ قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام ”ROMANZ“ تھا۔ بعد ازاں صوبائی زبان ”ROMANCE“ کہلائی، اسی طرح ایک زمانہ میں اسپینی کا نام بھی ہی تھا۔ ان کے علاوہ لاطینی خاندان کی بعض اور بولیوں کے لیے یہ نام استعمال ہوتا رہا۔ فرانسیسی کے نام کی رعایت سے اس میں کلمے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا۔ چنانچہ پہلے من گھڑت منظوم اور بعد ازاں نثری قصوں کے لیے بھی رومانس کا لفظ برتا جانے لگا۔ سترھویں صدی میں اس کے مفہوم میں مزید وسعت پیدا ہوئی یعنی FABLE کی مانند اب رومانس ہر اورائے عقل بیان اور فینٹاسٹک تحریروں کے لیے استعمال ہونے لگا۔ چنانچہ اس دور کی رومانسک تحریریں بطور ہائوق الطررت عناصر پر مبنی ہوتی تھیں۔“

اگر صرف لفظ رومانس کے ہر دم متغیر معانی کا جائزہ مقصود ہو تو آکسفورڈ ڈکشنری ایک اور ہی کہانی بیان کرتی ہے۔ سترھویں صدی سے اس کی تاریخ کے نقوش واضح تر نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ۱۶۳۸ء میں رومانس بطور چھوٹی کہانی کے

ہے تو ۱۶۵۹ء میں رومانٹک بطور جعلی کے ہے۔ جب کہ ۱۶۶۳ء میں رومانس جھوٹے کے لیے آیا ہے۔ علاوہ انہی ۱۶۵۳ "ROMANCIAL" ۱۶۵۴ "ROMANY" اور ۱۶۷۸ "ROMANTICAL" میں ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔

اٹھارہویں صدی میں رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب و غریب پراسرار اور تخیل خیز کا مفہوم بھی وابستہ ہو گیا، حتیٰ کہ اس نے قطعی طور سے جھوٹ ہونے والے مفہوم کی جگہ لے لی اور اب "STRANGE AS ROMANCE" عام استعمال ہونے لگا۔

چنانچہ پراسراریت اور تخیل خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گو تھک ویرانوں عجیب و غریب مناظر اور دل میں دلچسپی پیدا کرنے والے پراسرار مگردل خوش کن مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کر لیا۔

لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے معانی کی طرف اشارہ اس امر کی وضاحت کے لیے ضروری تھا کہ یہ لفظ نہ صرف ایک طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفہوم کا سلسلہ بھی دما رہا ہے۔

رومانیت کی وضاحت کے لیے اس کا یا مجموعہ کلاسیکیت سے موازنہ کیا جاتا ہے لیکن اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ رومانیت کے برعکس کلاسیکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ یہ تو فنون لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لیے ایک مخصوص اندازِ نظر کا نام ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں صرف یہی کہا جاسکتا ہے دویسے اس پر جی بہت کچھ گھسا چا چکا ہے اور خود اس لفظ کی اپنی ایک تاریخ ہے،

غالباً سب سے پہلے گوئٹے نے رومانیت و کلاسیکیت قسم کی بحث کا آغاز کیا تھا، اس کے بقول :

”رومانیت مرض ہے جبکہ کلاسیکیت صحت ؟“

تقابل بحث کا یہ انداز بہت مقبول ہوا اور یوں آنے والے ناقدین بالعموم کلاسیکیت اور رومانیت کا موازنہ کرتے رہے۔ اور نہیں تو صرف یہی سمجھائے کہ کلاسیکیت جو کچھ ہے وہ رومانیت نہیں ہے۔ بالفاظ دیگر کلاسیکیت کو مشیت قرار دے کر باانداز نفی رومانیت کے خصائص اجاگر کیے جاتے رہے۔

گوٹے نے ایک موقع پر کہا تھا:

اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے۔ اور دراصل ایسا

ہو جانا ہی کلاسیکیت ہے؟

جبکہ کلاسیکیت کے برعکس شاں والی نے رومانیت کو آدابِ عصر اور تقاضائے وقت سمجھتے ہوئے کلاسیکیت کو کل کی چیز قرار دیا۔ اس کے بموجب اعلیٰ تخلیقات پہلا رومانی ہوتی ہیں اور بعد ازاں قبول عام کے بعد وہ کلاسیکی بن جاتی ہیں، وکٹر ہیوگو نے کرامول کے پیچھے میں رومانیت کو ادب میں آزاد پسندی کے رجحانات کے متضاد سمجھا کر داندِ اردو ٹک بیٹھنے نے اس تمام بحث کو یوں سمیٹا ہے:

”عجیب و غریب، عام و گرسے ہٹی، شدید، اعلیٰ تر، انتہا پسندی اور انفرادیت ایسے خواص کی حامل تحریر رومانی ہے جب کہ اس کے برعکس ہر وہ تحریر کلاسیکی ہوگی جو منفرد نہ ہو بلکہ ایک عمومی گردہ کی نیابت کرتی ہو؟“

اس بحث کو A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE کے مؤلفین

LOUIS CAZAMIAN اور EMILE LEGOUIS نے بہت

خوب صورتی سے سمیٹا ہے۔ ان کے بقول:

”کسی تاریخی دور کے لحاظ سے کلاسیکیت کے عہد کے اختتام کا مطلب خود

کلاسیکیت کی موت نہیں کیونکہ یہ تو ادبیات کی حیات میں اساسی وصف کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا فن کارانہ تخلیق کے لازمی پہلوؤں کے ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس کا غروب ہونا دوبارہ طلوع ہونے کے لیے ہوتا ہے؟ (ص : ۹۵۸)

اور اس سے وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوئے :
 جس طرح یادداشت کی صورت میں یاد کیا گیا مواد ذہن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتا ہے۔ اسی طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے ، اور اس کا احیاء و حقیقت ایک طرح کی بیداری ہی ہوتا ہے؟ (ص : ۹۹۹)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے تو اس کا جواب رومانیت کی اس تعریف سے مل جاتا ہے جو ہر برٹ ریڈ نے پیش کی ہے اسکے خیال میں رومانیت کا اصول اس تصویر میں خمر ہے کہ تخیل تشکیل پذیر ہی کی قوت کا نام ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو گلا کر آمینت کرتے ہوئے نئے نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے؟ ملے بالفاظ دیگر یہ تشکیل پذیر ہی کی قوت ہے جو ہر عہد میں جاری و ساری رہتے ہوئے رومانیت کی تشکیل کا سامان فراہم کرتی رہتی ہے۔

..... یہ ہیں وہ بنیادی مباحث جو رومانیت کی تحریک اور رومانی تنقید کی تہیم کے لیے ایک تناظر کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

رومانیت کی تحریک کے مطالعہ سے قبل یہ ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ

مدتوں تک انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ادبیات یونانی اور لاطینی تخلیقات اور اصول نقد کی روشنی میں قدم قدم چلتی رہیں جس کا نتیجہ انفرادی سوچ کی موت میں ظاہر ہوا۔

انگلستان میں ڈرائیڈن: (DRYDEN) اور جرمنی میں ویکل مین (WICHELMAN)

نے سب سے پہلے یونانی اصول و ضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں وٹھور تھ سے پہلے ولیم بلیک پہلا شاعر تھا، جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور انداز کی تقلید کے ظلم سے آزاد کراتے ہوئے اس پر زور دیا :

”ہمیں یونانی یادوں و مشاہور کی ضرورت نہیں، ہمیں تو محض اپنی قوتِ تخیل

..... جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے..... کا پیرو ہونے

کی ضرورت ہے؟“

بلیک نے شاعری کو الہامی قرار دیا اور وہ اس حد تک آزاد و پسند تھا کہ قدیم عروض سے بھی انہماک رہے زاری کیا۔ تخیل کی قوت کا قائل ہونا، شاعری کو الہام مقرر دینا اور انہماک کے لیے نئے سانچوں کی تلاش پر جس انداز سے بلیک نے زور دیا تھا اس کی بناء پر ناقہدین رومانیت کے ابتدائی اثرات اس کی تحریروں سے شروع کرتے رہیں۔

جرمنی میں لیسنگ: (LESSING) بہت اہم تعداد تھا۔ اس نے فنونِ لطیفہ اور ادبیات کے مطالعہ سے فن پاروں میں حسنِ ادا اور تاثیر کی خصوصیت پر بہت زور دیا۔ اس کے علاوہ گوٹے اور بعض فلاسفروں نے بھی رومانیت کے پرچار میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ بھی شاعری کو الہام اور شاعر کو پیغمبر قرار دیتے تھے۔

اسی دوران میں انگلستان میں وٹھور تھ اور کوکرج نے شاعری اور تنقید کا آغاز کیا۔ اور ان ہی کو رومانیت کی ادبی تحریک اور رومانی تنقید کے بانی سمجھا جاتا ہے۔

ان دونوں کے اشتراک سے ۱۸۰۱ء میں "LYRICAL BALLADS" طبع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں درخیز ورتھ نے جن خیالات کا اظہار کیا، وہی اس تحریک کا منشور اور روحانی تنقید کی اساس قرار پائے، اس کا یہ قول تو عالمگیر شہرت کا حامل ہے:

"شاعری قوی جذبات کے بے ساختہ چمک جانے کا نام ہے۔"

آج شاید یہ بات اتنی اہم محسوس ہو کہ اب ادب میں جذبات کے بے ساختہ چمک جانے کو مستحسن خیال نہیں کیا جاتا۔ لیکن مخصوص موضوعات و مسائل کی دلدل میں چنسی انگریزی تنقید کے لیے یہ ایک بے حد غراعی تصور تھا، درخیز ورتھ کے منجانب شاعر کو صرف خود پر ایک پابندی عائد کرنی چاہیے اور وہ یہ کہ اس کی شاعری قاری کے لیے غری مسرت کا باعث بنے، یہ ایک اور غراعی خیال تھا، کیونکہ اس سے ادب ہوائے اخلاق کے کٹر نظریہ پر کارہی ضرب لگتی تھی، درخیز ورتھ نے اس امر کی وضاحت بھی کر دی کہ حصول مسرت کی شرط کا مطلب من پارہ کو اس کی اعلیٰ سطح سے محروم مقصود نہیں بلکہ یہ تو کائنات کے حسن کے ادراک کا ایک انداز ہے یہی نہیں بلکہ یہ انسان کی عظمت کے لیے ہی خراج تحسین ہے جو تصنع کے لبادے اتر جانے کے بعد رونما ہوتی ہے، اس کے خیال میں یہ تو مسرت کے ابتدائی مگر عظیم اصول کے لیے ہی خراج تحسین کی حیثیت رکھتا ہے، جس پر انسانی فہم، احساسات اور محرکات کا انحصار ہے۔

درخیز ورتھ کے اس نظریہ کی ادبی اہمیت کو ٹیولڈویشتر نے ان الفاظ میں

واضح کیا،

"درخیز ورتھ نے سترہویں اور اٹھارہویں صدی کے بہت سے ناقدین کے وضع کردہ فارمولے اخلاق پر پارہ حصول مسرت سے اخلاقی پرچار

کو خارج کر دیا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسرت کی آفاقی حیثیت پر اصرار کر کے اور انسان اور فطرت میں اس کی عالمی حیثیت پر زور دے کر اس نے خود کو فلسفہ نشا ماکوشی کا بھی اسیر ہونے سے بچا لیا اس نے افلاطونی الجھن کا ایک نیا ہی حل تلاش کیا یعنی شاعری نقل کی نقل نہیں بلکہ اس میں دونوں کی صاف و حسیاتی تصویر کشی ملتی ہے۔

ڈیوڈ ڈیسنہرنے جذبات کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا: جذبات اور ان کی پیدائش انسان کے لیے متبدل نہیں، کیونکہ ہمارے یہ جذبات متبدل نہیں، بلکہ حصولِ علم کے لیے ایک ذریعہ ہیں، چنانچہ جذبات، احساسات اور مسرت..... مناسب اور مزید حالات کے تحت..... ہمارے لیے بہبود اور خیر کا باعث ثابت ہوتے ہیں اور ان سے ہم علم اور محبت کے حصول میں ہر ممکن امداد حاصل کر سکتے ہیں۔

انفرض! مسرت، حسن اور جذبات رومانیت کی اساس قرار پائے اور ڈیسنہرنے اپنے پیش لفظ میں بعض ایسے سوالات بھی اٹھائے جن پر اب تک بطور خاص توجہ نہ دی گئی تھی مثلاً شاعر کیا ہے؟ وہ کس نوع کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے؟ اور کس ذہنی حالت میں وہ مائل تخلیق ہوتا ہے؟ یہ ایسے سوالات ہیں جنہیں نفسیاتی تنقید میں اساسی حیثیت حاصل ہے۔ ورنہ درتھ نے شاعری کی زبان پر بطور خاص زور دیتے ہوئے تخلیق اور اس سے وابستہ جذبات و احساسات اور ان کے اظہار کے لیے اپنی محنت زبان کے باہمی رابطہ کی اہمیت اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ وہ چونکہ فطرت اور تخلیق کا رکو ہم آہنگ دیکھنا پسند کرتا تھا۔ اس لیے اس نے فطرت کی مانند سیدھی ساوی اور تصنع سے عاری زبان اپنانے کی تلقین کی۔

سینوئیل ٹیلر کو کونجے رومانی تحریک ہی نہیں بلکہ انگریزی ادب کے ذہین ترین اور قبول ثنی الیس ایکٹ خطرناک ترین "ناقدرین" میں سے ہے۔ وہ بیک وقت ماہر لسان، شاعر، نقاد اور ڈرامازن نگار ہونے کے ساتھ ساتھ فلسفی بھی تھا..... اور ہر برٹ ریڈ کے خیال میں تو انگریزی ادب کا پہلا نفسیاتی نقاد بھی..... اور ان پرستنداد اس کی نشہ بازی :

کونجے کے خیال میں کسی بھی نظم کا اولین اور اساسی مقصد صداقت کی ترجمانی نہیں بلکہ ابلاغ مسرت ہے۔ وہ یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ شاعری بحیثیت مجموعی مسرت کے ساتھ ساتھ صداقت کا بھی ابلاغ کر سکتی ہے لیکن نظم کے لیے صرف ابلاغ مسرت کی شرط لازم ہے جو نظم مسرت کے ابلاغ میں جتنی کامیاب رہے گی بحیثیت نظم بھی وہ اتنی ہی کامیاب قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کی دانست میں نظم مختلف اجزا کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس لیے اچھی نظم وہ ہے جس میں کل کا ہر جزو بھی اپنی انفرادی حیثیت میں قاری کے لیے سامان مسرت بہم پہنچانے کا موجب بنے اس کے لیے شاعر کو زبان کی طرف بطور خاص توجہ دینی چاہیے۔ کیونکہ موزوں اور مناسب الفاظ سے ہی وہ مسرت پہنچانے میں کامیاب ہو سکتا ہے،

اس ضمن میں اس کا یہ قول غور طلب ہے :

بہترین الفاظ کا استعمال ضرر ہے، جب کہ بہترین الفاظ کا بہترین استعمال شاعری ہے ؟

اسی لیے اس نے اعلیٰ شاعری کے لیے یہ معیار وضع کیا کہ عمدہ شاعری وہ ہے جسے ہر بار پڑھنے سے نئی طرح کی مسرت حاصل ہو۔ اگر کسی شعر میں الفاظ کے تغیر و تبدل سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو وہ شعر بیکار اور درجہ شہرت سے گرا ہوا ہے۔ گو دروازہ درتہ کا پیش لفظ "رومانیت کا منشور سمجھا جاتا ہے لیکن کونجے کی

مشہور تصنیف ۱۸۱۷ء "BIOGRAPHIA LITERARIA" رومانی تنقید ہی میں نہیں بلکہ انگریزی تنقید کی چند اہم ترین اور زعمہ جاوید کتابوں میں شمار کی جاتی ہے۔ یہ کتاب اس کی وسیع ذہنی دلچسپیوں، جرمن فلسفہ سے شغف اور اس کی علمیت کا عطر قرار دی جاسکتی ہے۔ اس میں مباحث و مسائل کی تفہیم میں اس منطقی ربط کا لحاظ نہ رکھا گیا جو علمی تصانیف کے لیے لازم سمجھا جاتا ہے۔ نتیجہ میں ایک ایسی تصنیف معرضِ وجود میں آئی جس نے ابھی تک اذہان کو مسحور یا بے تار کر رکھا ہے۔

ایلیٹ نے اس پر بہت خوب تبصرہ کیا :
 اس کتاب کا مصنف اپنے زمانہ کا بہت بڑا عاقل اور احمق تھا اور شاید حدودِ جدا بنار مل بھی، خود یہ کتاب شوق کو ہمینز بھی کرتی ہے۔ اور ہینز بھی، اور اس لیے یہ دانش مندانہ بھی ہے۔ اور حماقت کی پلوٹ بھی ! اسی کتاب میں تجربہ کا احساس تو ہوتا ہے۔ لیکن اس کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اپنے موضوع پر بات کرنے کی صلاحیت کے علاوہ باقی سب کچھ اس میں مل جاتا ہے اور یہ وہ صلاحیت ہے جس سے کوئٹج کی بے ہنگم زندگی یکسر عادی تھی ؟
 صرف اسی رٹے سے کوئٹج اور اس کی کتاب کی نرالی حیثیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کوئٹج کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو محض فن پاروں کے حسن و قبح کی جانچ سے بلند کر کے اسے فلسفیانہ گہرائی سے روشناس کرایا اور اس نے اپنی مثال اور اپنی عملی تنقیدوں اور نظریاتی بحثوں سے یہ واضح اثبات کر دیا کہ نقاد کے لیے فلسفہ، منطق اور ادب کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے دیگر مروج علوم و فنون سے بھی واقفیت لازم ہے۔ اس نے صحیح

مسنوں میں رومانی شاعروں کے اس بنیادی اصول کو ادبی تنقید پر بھی منطبق کیا کہ شاعری کی مانند تنقید کا سرچشمہ بھی روحانی قوت اور الہام ہے، اس لیے اس کی دانست میں کوئی شخص بھی محض علوم کے مطالعہ سے اچھا ناقد نہیں بن سکتا چنانچہ اس کے خیال میں رومانی نقاد کا حقیقی منصب فن پارہ میں شاعر کے تخیل کی کارفرمائی کا تعین کرتے ہوئے اس کی منفرد صورتوں کا جائزہ پیش کرنا دراصل تنقید ہے۔ شاعر اور نقاد دونوں ہی الہام کی امداد سے حقیقت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ لیکن پھر بھی ان دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعر تخلیق کرتا ہے، جو ایک نوع کا مزاج ہے جب کہ نقاد تنقید کرتا ہے جو ایک طرح کی تحلیل ہے سو اس کے الفاظ میں:

”شاعر شعر کا خالق ہے تو ناقد شعر کا فلسفی“

نقاد میں مذاق سلیم اور سچائی ذوق کے ساتھ ساتھ انہیں دوسروں تک منتقل کرنے کی صلاحیت بھی موجود ہونی چاہیے۔ اور اسی لیے اس نے نقاد کیلئے علوم کے علاوہ فلسفہ و منطق کو لازمی قرار دیا تھا، کیونکہ اس کے خیال میں ان ہی کی امداد سے وہ شاعر کے شعری الہام کے سرچشموں تک رسائی حاصل کر کے اپنے قارئین کی دہان تک رہنمائی کے مشکل کام سے عہدہ برآ ہو سکے گا۔

کوہنہ نے جس انداز سے امپرسیشن اور فینشی میں امتیاز کر کے انکے بنیادی اوصاف کی نشاندہی کرتے ہوئے تخلیق اور تخلیقی عمل میں ان کی کارفرمائیوں کو اجاگر کیا، اس کی اہمیت آج تک برقرار ہے، حالانکہ فلسفہ اور نفسیات میں بھی ان مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا لیکن کوہنہ نے تخیل کی جو تعریف کی وہ آج بھی زندہ ہے۔

ان دونوں کے بعد شیپے تیسرا اہم رومانی نقاد سمجھا جاسکتا ہے۔ اس پر بھی

ورثہ ورتہ اور کونج کے خیالات کا گہرا اثر تھا، چنانچہ اس نے بھی ان کی مانند اہمی قوت کو تسلیم کرتے ہوئے شاعری کو جذبات و احساسات کے اظہار کا وسیلہ گردانا، قیود بیان اور عروض وغیرہ کے سلسلہ میں اس نے بھی اپنی باغیانہ فطرت کا ثبوت دیا۔ اس کے خیال میں تخلیقی تخیل کا اظہار صرف LANGUAGE سے ہو سکتا ہے۔

رومانی تنقید اور شاعری دراصل اس عہد کے قدامت پسند انگلستان میں ایک ایسی بغاوت تھی جس نے تخلیقی سطح پر اپنا اظہار کیا۔ مگر رومانی اور رومانی طرز احساس ایسے الفاظ پر قرار دہ گئے لیکن رومانی تنقید میں حسن، مسرت اور جذبات و احساسات پر جو زور دیا گیا اس کا ردِ عمل خاصا شدید ہوا، چنانچہ بعد کی ادبی تحریکوں اور تنقیدی دبستانوں نے اس پر شدید تنقید کی۔ میتھو آرنلڈ نے ادب کو زندگی کی تفسیر قرار دے کر اس پر کاری ضرب لگائی۔ اور صراحتاً پسندانہ صورتوں میں رومانی تنقید کا جمالیاتی تنقید اور ادب برائے ادب کے نظریہ سے امتیاز کرنا بھی آسان نہ رہا۔ چنانچہ مارکسی تنقید نے ان سب کی دل کھول کر مذمت کی۔ مارکسی تنقید تو طبقاتی کشمکش کی تصویر کشی میں زندگی کے دکھوں اور امیوں کو متحدہ شیشہ میں سے دکھاتی ہے۔ اس لیے وہ حصول مسرت کے نظریہ کو کیسے تسلیم کر سکتی تھی۔ یہی نہیں بلکہ اہام، روحانیت، وجدان اور ذوق ایسی اصطلاحات بھی مارکسی تنقید میں مردود قرار پائیں۔ اس لیے ان پر استوار تنقیدی نظریات کے پھٹنے کے امکانات بالکل ختم ہو گئے۔

اور مختلف ماہرین انسانیات کی تحقیقات نے انسانی شخصیت اور اس کی مختلف نفسی کیفیات کے بارے میں وسیع تحقیقات سے ادبی تنقید کو بھی بے حد متاثر کیا اس کے ساتھ ساتھ حیاتیات وغیرہ نے انسانی جسم، دماغ اور اعصابی نظام کے بارے میں جو معلومات بہم پہنچائیں، ان کی بنا پر تنقید کی زبان میں جذبات، احساسات، رجحانات اور باتوں وغیرہ ایسی اصطلاحات سے شاعرانہ ہر اسراریت ختم کر کے

ان کا علمی سطح پر مطالعہ کیا گیا۔ اس پر مستزاد بعد میں آنے والے ناقدین کا گروہ جس نے حصولِ مسرت کو کھیتہ مسترد قرار دیا، مثلاً آئی اے رچرڈز نے ایک نفسیات دان رابوٹ (RIBOT) کے حوالے سے اس امر پر زور دیا کہ مسرت برائے مسرت کی تلاش مریضانہ برحمان ہے اور اگر اس کا ضبط ہو جائے تو فرد عام زندگی میں ہمیشہ پذیردگی کا شکار رہے گا۔ چنانچہ اس نے "PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM" میں لکھا :

"اگر وہ خود دہرتے اور کورسج کی جدید نفسیاتی نظریات سے واقفیت ہوتی تو وہ شعری اقدار کی تشریح کے لیے مسرت کی جگہ کوئی اور موزوں قسم کا لفظ استعمال کرتے ؟

اس کے بقول :

"یہ کہنا کہ قاری محض مسرت کی خاطر ادب کا مطالعہ کرتا ہے : اتنا ہی احتملاً ہے، جتنا یہ باور کر لینا کہ ریاضی دان حصولِ مسرت کیلئے مساوات حل کرتا ہے، دونوں صورتوں میں حاصل ہونے والی مسرت بے انتہا ہو سکتی ہے، لیکن بے انتہا مسرت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ کارکردگی محض اسی لیے معرضِ وجود میں آئی تھی ؟
اخلاقی سبق :

ایک عصر کا اہام دوسرے عہد کے لیے حماقت !

تاثرات کی تخلیق نو

تاثراتی تنقید^۱

”یہ بالکل بجا ہے کہ اشیاء کا ان کے اصل روپ میں مشاہدہ مقصد تنقید ہے۔ اور ان کے اصل روپ کو دیکھنے کا مطلب ان کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار ہے“

والٹر پیٹر کا یہ قول اس امر کا غماز ہے کہ تاثراتی تنقید کو جمالیاتی تنقید کے غلو پسندی نے جنم دیا۔ جمالیاتی تنقید میں بھی تاثرات کو خاص اہمیت دی جاتی تھی اور نقاد کے لیے ادب پارہ سے پیدا ہونے والے تاثرات کی تفہیم اہد ان کے بیان کو ضروری سمجھنے کے باوجود حسن کاری کے دیگر عوامل پر بھی خصوصی توجہ دی جاتی تھی۔ بلکہ حسن کاری کے انداز کی تفہیم ہی تاثرات کا جواز بنتی تھی۔ اس کے برعکس تاثراتی تنقید میں سے تاثرات ”خارج کر دیے جائیں تو باقی کچھ نہیں بچے گا۔“

تاثراتی تنقید کو ایک جداگانہ دبستان کی حیثیت سے مشہور کرانے میں امریکی نقاد جوئل سپنگارن (JOEL SPINGARAN) کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔

اس کی تحریریں سے یوں معلوم ہوتا ہے، گویا تاثراتی تنقید تمام دبستانوں کے خلاف رد عمل ہے۔ اس نے بیشتر دبستانوں پر طرح طرح کے اعتراضات کیے مثلاً: قدیم روایتی تنقید قاری کو شعری اصولوں اور رویف و قوانین میں الجھا دیتی ہے تو تاریخی تنقید تخلیق کار کی شخصیت سے بہت دور لے جا کر زمانہ تخلیق میں گم کر دیتی ہے۔ جبکہ انسیاتی تنقید تخلیق کار کے حالات ذلیت اور نجی کوائف میں اتنی دلچسپی لیتی ہے کہ قاری کا ذہن شعر سے جنم لینے والے تاثرات کی صحیح اور درست قبولیت سے محروم رہتا ہے، سپنگارن کو اس پر بھی سخت اعتراض ہے کہ تخلیقات کی تنہیم میں نقاد دیگر علوم سے کیوں اسلوب لے کر یہ کہہ تخلیق کار کی سیرت اور اس کے سماجی پس منظر سے بحث کرنا تاریخ اور عمرانیات کے طالب علم کا کام ہے نہ کہ ادبی نقاد کا؛ اسے تو بس ایک تخلیق دیکھ کر اس کی بنیاد پر دوسری تخلیق کی جنم دہی سے فن کا جہان نو تخلیق کرنا ہے اسی لیے تو اس نے اپنے طریقہ تنقید کو تنقید جدید اور تخلیقی تنقید سے موسوم کیا۔

اس نے اپنے ایک بہت ہی مشہور مضمون CREATIVE CRITICISM میں

ایک تاثراتی نقاد اور ایک انوعانی و "DOGMATIC" نقاد کے فرضی مکالمہ سے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی،

”میں تخلیق سے تاثرات کا اخذ کرنا اور پھر انہیں بیان کر دینا۔۔۔۔۔ ایک تاثراتی نقاد کے لیے صرف یہی منصب تنقید ہے۔ ایک تاثراتی نقاد اپنے طریق کار کی کچھ یوں وضاحت کرے گا۔“

”یہ ایک خوب صورت نظم ہے۔ فرض کیجئے شیلے سی “PROMETHUS

ہے۔ اس نظم کے مطالعہ سے میرے

UNBOUND“

دل میں خوشی کی ترنگ پیدا ہوتی ہے۔ میری اسی حسرت میں نظم پر فیصلہ نہیں ہے۔ اب بھلا اس سے بڑھ کر بہتر اور کون سا معیار پیش کیا جاسکتا ہے؟ جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے، میں تو صرف یہی بتا سکتا ہوں کہ اس نے مجھے کیسے متاثر کیا۔ اور پھر مجھ میں اس کے مطالعے کن تاثرات نے جنم لیا۔ دیگر حضرات اس سے اور نوعیت کے تاثرات اخذ کر کے ان کا اظہار اپنے اپنے مخصوص انداز کے کریں گے۔ اور میری مانند انہیں بھی ان تاثرات کے اظہار کا حق ہے؟

اگر ہم میں سے ہر ایک ہی تخلیقات سے اخذ تاثر میں رسائیت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کے اظہار پر قادر ہو تو ہم تاثرات پیدا کرنے والے فن پارہ کی جگہ بنات خود ایک شہ پارہ کی تخلیق کر لیں گے، بس! تنقید کا یہی فن ہے اور اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں!۔۔۔۔ اور اسی لیے اس نے اس تحقیق تنقید کہا تھا۔

اس انتہا پسندی سے قطع نظر اگر عمومی لحاظ سے دیکھا جائے تو تنقید سے تاثرات کبھی بھی خارج نہیں رہے اور نقاد کی فاقی پسند و ناپسند ہر حال میں اپنی جھلک دکھا جاتی ہے، پھر بعض نقادوں نے اپنے تاثرات پر خصوصیت سے بھروسہ بھی کیا ہے۔ چنانچہ ڈیوڈ ڈیشیز (DAVID DAISCHES) نے چارلس لمپ

(CHARLES LAMB) - ولیم ہیزلٹ (HAZLIT) -

ڈی کوئینس (DE QUEMCT) - گوٹے (GOETHE) - کارل لائل

(CARLYLE) - اور اناطول فرانس (ABATOLE FRANCE) -

وغیرہ کئی معروف نقادوں کے یہاں تاثرات کی خصوصی ترجیح کا حوالہ دیا ہے لیکن یہ سبھی اس بنا پر پسندگراں کی مانند تاثراتی نقاد نہیں کہلا سکتے کہ انہوں نے محض تاثرات کو اپنی تنقید کی بنیاد یا نظام فکر کا مرکز نہیں بنایا بلکہ تاثرات کو

اصول و قوانین اور فنی خوبیوں کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش کی۔ یوں انکی تنقید محض دل کی ترنگ اور موج میلے سے بلند ہو کر فنی قیدوں کے سانچہ میں ڈھل کر نکلی، تاثرات اس میں غاذہ کا کام تو دے سکتے ہیں، روح کا ہرگز نہیں۔

سپنگارن کے بعد جان کرو پسنم (JOHN CROWE RANSOM)

کا نام خصوصی تذکرہ چاہتا ہے، جس نے سپنگارن کی وضع کردہ اصطلاح تنقید جدید کی اس سے بہتر طور پر تعریف اور وضاحت کرتے ہوئے اسے تنقید کا ایک نیا نظام فلسفہ قرار دیا، اس کے خیال میں ادب کا مطالعہ ایک مخصوص نوعیت کا تجربہ ہے، یہ تجربہ آپ اپنا انعام ہے، اس لیے اسے مقصود بالذات سمجھتے ہوئے دیگر اخلاقی، تاریخی، سماجی، سیاسی اور مذہبی امور سے خلط ملط نہ کرتا چاہیے، ورنہ ان کا بوجھل پن ادب سے وابستہ تجربے کے حسن کو داغدار کر دے گا۔ اس کے جذبہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے شعری تجربہ ایسا منفرد اور کیتا ہوتا ہے کہ اسکی سالمیت کے لیے اس کا دیگر امور زریست سے مادر مل رہنا ضروری ہو جاتا ہے، چنانچہ اس نے اپنے ایک مقالہ "POETS WITHOUT LAURELS" میں ادب سے وابستہ اخلاقی مقاصد کی تکذیب کرتے ہوئے ان خیالات کا اظہار کیا،

”ابھی تک بالعموم یہ تسلیم نہیں کیا جاتا کہ ایک جمالیاتی تجربہ اخلاقی امور یا افادہ بخش مقاصد سے بلند رہتے ہوئے اپنی ذات ہی میں ایک واحد اور مکمل تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن آج کا شاعر شتودہ سے اس امکان سے اظہار دلچسپی کرتا ملتا ہے، چنانچہ اس نے خالص جمالیاتی اور فن کا مانہ تاثرات کے تحفظ کی خاطر ہر نوع کی سماجی و مذہبی غم کو بری الذمہ قرار دے لیا ہے۔۔۔۔۔ اب شاعر اپنے۔۔۔۔۔ (شعری) پیشے کی حد تک مقاصد خدا یا مادر وطن، سب سے

لا تعلق ہے اور اس طرح اپنی علیحدگی اور لاتعلقی کی بنا پر پاس
نے اپنے فن کی تطہیر کر لی آٹھ

اس مقالہ میں اس نے ان شعرا کی دل کھول کر حمایت کی، جنہوں نے شاعری
کو تمام مقاصد سے آفاک کر لیا۔ وہ ایسی شاعری کو خالص شاعری قرار دیتے ہوئے
یوں رقمطراز ہے۔

”یہ سوانے شاعری کے اور کچھ بھی نہیں، یہ شاعری ہر نئے شاعری
ہے اور اس سے کوئی اخلاقی درس حاصل نہیں کیا جاسکتا، لیکن
ایسی شاعری کے بارے میں یہ طے شدہ تھا کہ اسے قبول عام کا تاج
نصیب نہ ہوگا، قدیم ادب کے دلدادہ قارئین کے لیے ادب میں اخلاق
اور جمالیات محرکات کی صورت اختیار کر جاتے ہیں جبکہ صرف خالص
جمالیاتی اثرات کا خواہاں ہی جدید شاعری کا گاہک بن سکتا ہے،

جدید شاعر تو خود بھی صرف شاعر ہی بن کر رہنا چاہتا ہے۔“
اس دبستان کے ان دو اہم ترین نقادوں کے خیالات سے تاثراتی تنقید کی
اساسی خصوصیات واضح ہو جاتی ہیں۔ یہ دبستان غالباً تمام تنقیدی دبستانوں
میں سب سے زیادہ منظمی ہی نہیں بلکہ سب سے دبستانوں سے وابستہ نقادوں نے اس کے
خلاف آواز بلند کرنے میں کوئی بھی کسر نہ چھوڑی۔

مثلاً مارکسی نقاد اسے سرمایہ دارانہ نظام کی آلہ کاری پر محمول کرتے ہیں کیونکہ
اگر تنقید محض انفرادی تاثرات ہی کے ابلاغ کا نام ہو تو ادب طبقاتی کش مکش

میں اپنا جائز کردار ادا نہیں کر سکتا۔

بحیثیت مجموعی تاثراتی تنقید کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس میں ادبی تنقید کے بنیادی مقصد یعنی ادب میں تعینِ قدر کو تسلیم نہیں کیا جاتا۔ اگر ادب کو محض تفننِ طبع کا ذریعہ سمجھتے ہوئے اس سے اخذِ تاثر کی توقع رکھی جائے پھر تو تاثراتی تنقید اپنے وجود کا جواز مہیا کر دیتی ہے۔ لیکن ادب سے محض تاثرات کے علاوہ اور توقعات کی وابستگی پر یہ تنقید بہت محدود ثابت ہو کر ناکام رہتی ہے۔ علاوہ انہیں کسی عمومی معیار کے فقدان کی بنا پر ہر نقاد بقدرِ بہت اوست، مختلف النوع تاثرات کو جیسے چاہے بیان کر سکتا ہے جس کے نتیجہ میں ایک ہی فن پارہ کے بارے میں اچھے بُرے اور متناقض تاثرات سے قاری فن پارے کو سمجھنے کے بجائے مزید الجھنوں کا شکار ہو سکتا ہے۔

سچنگاں اس امر پر بہت زور دیتا ہے کہ تاثراتی نقاد کو خیالات کی صحت یا غلطی کی طرف توجہ مبذول کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ خیالات کی پرکھ نقاد کا نہیں فلسفی کا کام ہے۔ گو یا تاثراتی تنقید میں مواد کی کوئی اہمیت نہیں لیکن باشعور نقاد کے لیے یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ زندگی کے کسی مسئلے کے بارے میں سرے سے کوئی رائے ہی نہ رکھتا ہو۔ اگر ادب میں ابلاغ ہے تو وہ یقیناً کسی باتِ نیا یا تجربہ یا پھر کسی نقطہ نظر کا ابلاغ ہوگا۔ اس لیے کوئی بھی باشعور قاری یا نقاد محض ان تاثرات پر جو کہ ادب پارہ کے وقتی اثر کی بنا پر زیادہ شدید ہو سکتے ہیں، کیسے بھروسہ کر کے اور صرف انہی کے اظہار کو کیونکر تخلیقی تنقید قرار دے سکتا ہے؟ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ نقاد (یا قاری) اپنے شعور مطالعہ اور زندگی کے مشاہدے وغیرہ سے چشم پوشی کر کے صرف مصنف کی ہمنوائی میں ادب پارہ کو قبول کر کے اپنے تاثرات بیان کر دے۔

اس لحاظ سے تو خود ادبی تنقید کی اہمیت، منصب اور افادیت بھی خطرے میں پڑ جاتی ہے جو تنقید ہنگامی تاثرات کی پیداوار ہو، اس سے بھلا افادیت کی توقع کیسے کی جاسکتی ہے؟ پھر تاثرات خوشگوار ہی جاتے ہیں، اب ایک اعلیٰ فن پارہ اگر خوشگوار تاثرات پیدا کرنے میں ناکام رہے تو اس کا تاثراتی تنقید میں کیا مول پڑے گا۔۔۔؟

حکیم الدین احمد نے اردو تنقید پر ایک نظر میں "فراق گورکھپوری کی ادماز سے پھر بحث کرتے ہوئے تاثراتی تنقید" کی شدید مخالفت کرتے ہوئے لکھا:

"تاثراتی تنقید کو تنقید کہنا صحت سے دور ہے، انگریزی میں پٹری نے اس رنگ میں تنقید لکھی تھی اور کچھ دنوں تک یہ رنگ کافی مقبول ہو گیا تھا، لیکن بہت جلد یہ حقیقت ظاہر ہو گئی کہ یہ غیر ذمہ دارانہ قسم کی چیز ہے۔ اس میں لکھنے والا اپنے ذاتی تاثرات کا بیان کرتا ہے جن کو اس منی کارنامے سے کوئی لگاؤ نہیں ہوتا جس کے متعلق وہ لکھتا ہے، یہ تاثرات لکھنے والے کی شخصیت، اس کی وراثی ساخت، اس کی معلومات، اس کی سلامت روی اور اسی قسم کی بہت سی متعلق اور غیر متعلق چیزوں سے وابستہ ہوں گے، پھر کسی دو شخص کے تاثرات ایک طرح کے نہیں ہوتے، معلوم نہیں آپ نے پیٹر کی مونا لیزا پر تنقید "پٹری ہے یا نہیں، یہ تاثراتی تنقید کی اچھی مثال ہے، آپ کو بہت کچھ لکھنے والے کے متعلق تو معلوم ہو جاتا ہے، لیکن مونا لیزا کے متعلق کچھ بھی نہیں، صرف یہ پتہ چلتا ہے کہ پیٹر کو یہ تصویر پسند تھی اور اس نے اس کے جذبات کو بھڑکایا تھا، وہ اپنے معافی مونا لیزا میں پرتا ہے لیکن یہ نہیں جانتا کہ اس تصویر کا مخصوص حسن کیا ہے اور اگر یہ تصویر اچھی

ہے تو کیوں انہی ہے؟ اور پھر وہ اس کی تکنیک کے بارے میں بھی کوئی
تشفی بخش بات نہیں کہتا۔ تاثراتی تنقید کی یہی خصوصیت کہ اس
کا مرکز نقاد کی شخصیت ہوتی ہے۔ معنی کارنامہ نہیں ہوتا۔ اس میں تعلق
ہوتا ہے، بے تعلق نہیں ہوتی۔ اس میں تاثرات کا دھندلکا ہوتا
ہے۔ سمجھ بوجھ کی روشنی نہیں ہوتی، فوری جذبات کا ابھار ہوتا ہے
نہی توازن نہیں ہوتا، ضبط نہیں ہوتا، احتیاط نہیں ہوتی اس
میں اضطرابی کیفیت ہوتی ہے۔ باقی رہنے والا احساس حسن و خیر و
صدقت نہیں ہوتا۔ (ص ۵۴۰-۳۵۲)

ایک اور موقع پر حکیم الدین احمد نے اس خیال کا اظہار کیا ہے :
”جو تاثراتی تنقید کو اصل تنقید سمجھتا ہے، وہ صیح معنوں میں نقاد
نہیں ہو سکتا۔“ (ص ۳۵۴)

آرٹو تنقید کی تاریخ میں بھی تاثراتی تنقید کی جھلکیاں کہیں کہیں نظر
آجاتی ہیں۔ سب سے پہلے تو اردو میں داد دینے کی وہ روایت ہی
موجود ہے جس کا سلسلہ مشاعروں سے شروع ہوا تھا، اس روایت
کے اثرات تذکروں میں بھی ملتے ہیں۔ اور دوسرے نقادوں پر بھی اس
کا اثر ہے۔ حالی، شبلی شمس کے یہاں کہیں کہیں اس کے اثرات موجود
ہیں ان کی تنقید میں بھی داد دینے کا پہلو ملتا ہے۔ لیکن ان کے بعد
سب سے زیادہ جن نقادوں کے یہاں خصوصیت نمایاں ہے وہ املاؤ
امام اثر اور مہدی افادی ہیں۔ مہدی افادی کی تنقید کو محضوں کو کچھ پوری
نے پیٹر کی طرح ارتسائی (تاثراتی) بتایا ہے۔ املاؤ امام اثر کا بھی یہی
انداز ہے۔ انہوں نے صفحے کے صفحے اس کے لیے وقف کر دیے ہیں ان

کے بعد ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری کی تنقید میں بھی اسی رنگ کی جھلکیاں مل جاتی ہیں؛ مثلاً

ان ابتدائی مثالوں سے قطع نظر محضوں گورکھپوری اور فراق گورکھپوری کے ہاں تاشرائی تنقید کا رنگ صحیح معنوں میں چمکا ہے۔ ان دونوں نے اپنی تنقید کی ابتداء تاشرائی تنقید کے کی لیکن کیونکر پختہ شعور تھے۔ اس بے زمانے کے بدلتے رجحانات کا احساس ہونے پر تائب ”بھی ہو گئے۔ خصوصیت سے محضوں گورکھپوری پر اس کا رد عمل زیادہ شدید ہوا اور جب انہوں نے مارکسی تنقید اپنائی تو خیالات میں ایسا تغیر آیا کہ تنقیدی حاشیے ”اور ادب اور زندگی“ کے محضوں میں زمین و آسمان کا فرق معلوم ہوتا ہے۔

اردو میں تاشرائی تنقید کے ضمن میں فراق کی ”اندازے“ غالباً سب سے صرف ”تنقیدی کتاب ہے۔ اس کے پیش لفظ میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا، وہ سہنگاراں کی بازگشت معلوم دیتے ہیں :

”میری غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو خودی ”وجدانی“ اضطرابی اور عملی اثرات قدما کے کلام کے کان، دماغ، دل اور شعور کے پردے پر پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک اسی صورت میں پہنچا دوں کہ ان تاشرائی میں حیات کی حرارت و تازگی باقی رہے، میں اس کو خلافت تنقید یا دمد تنقید سمجھتا ہوں“؛ مثلاً

اسی طرح محمد حسن عسکری بھی اس سے خاصے متاثر رہے ہیں، چنانچہ ستارہ یا

بادیان سے پہلے یعنی انسان اور آدمی میں وہ تشراتی تنقید کے بہت قریب نظر آتے ہیں، کتاب کے پیش لفظ کا اختتام ان سطور پر ہوا ہے :

”چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو ردِ عمل پیدا ہوا ہے۔ میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں۔ یہ ردِ عمل دوسروں کے لیے کہاں تک قابلِ قبول ہے۔ اس کا خیال رکھنا میرے لیے قطعی غیر ضروری ہے بلکہ اگر میں اس کا خیال رکھ کر لکھنے لگوں تو میری حیثیت ایک لکھنے والے کی نہیں رہے گی، کچھ اور ہو جائے گی“ اسلئے

اسلئے۔ ”انسان اور آدمی“ ص ۱۰

تحسن اور تحسن کاری کا مطالعہ :

جمالِ باری تنقید

جمالِ باری تنقید اور اس کے اصولوں کا جائزہ لینے سے پیشتر جمالیات کا اجمالی مطالعہ ضروری ہے، کیونکہ خاصے طویل عرصہ تک شاعری اور فنونِ لطیفہ کی تنقید جمالیات کے اہم ترین مباحث میں سے رہی ہے۔ جمالیات کا مطالعہ اس لیے بھی سودمند ہوگا اگر کوہی کی مانند جمالیات کے بعض ایسے فلاسفہ بھی ہو گزرے ہیں، جن کے خیالات نے ادبی تنقید کے معیار اور ان سے وابستہ مسائل و مباحث پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالی ہے۔ نہیں بلکہ ان کے پیدا کردہ نزاعات کی اب بھی قصرِ تنقید میں بازگشت سنی جاسکتی ہے۔ ڈیوید کرائٹس پہلا فلاسفر ہے جس کے اقوال میں ہمیں جمالیات پر اشارات ملتے ہیں، لیکن اس کے افکار میں جمالیات کو اساسی اہمیت حاصل نہ تھی، اس لیے اس

نے جمالیات کو منضبط طریقے سے پیش کرنے کی کوشش نہ کی۔ یہ تو افلاطون تھا جس نے اس کی ایک باضابطہ حیثیت متعین کی۔ جمہوریہ اور "PHAEDRUS" میں اس نے جمالیات سے وابستہ اصول و قوانین کو مدون کیا ہے۔ افلاطون کے ضمن میں ایک امر ذہن نشین رہے کہ وہ مبلغ عینیت (IDEALISM) ہے اس کے بقول یہ دنیا، اس کی موجودات اور مظاہر کائنات نامکمل اور خام حالت میں ہیں، یہ عکس ہے اس عالم کا جو ماورائے کائنات ہے جہاں کی ہر چیز مکمل اور نامکمل ہے۔ افلاطون کا کہنا ہے کہ اس نامکمل کائنات میں ہمیں حسن و جمال کی اصل اور مکمل حالت نہیں مل سکتی کیونکہ یہ تو غفل ہے۔ اس حسن کا جو مستور ہے۔

فلاطینوس نے افلاطون کے تصور حسن کو اور بھی پیچیدہ اور ادق بنا دیا۔ اس کے نزدیک انسانی روح نے اس عالم آب و گل میں آنے سے پہلے آسمانوں پر اتری حسن کی جھلکیاں دیکھیں جو ہمیشہ ہمیش کے لیے اس کی گہرائیوں میں جذب ہو کر رہ گئیں۔۔۔۔۔ اس لیے انسان دنیا میں اس اتری حسن کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اگر اے کہیں حسن "نظر آتا ہے تو وہ اس مشابہت کی بنا پر ہے جو آسمانی اور دنیاوی حسن میں ایک رشتہ مماثلت قائم کرنے کا باعث بنتی ہے۔۔۔ فلاطینوس کے نظریہ جمال کی اس بنا پر اور بھی اہمیت ہے کہ اس کے نظام فکر یعنی "فلاطونیت" نے متعقبات نظریات کو بے حد متاثر کیا۔

ڈیوکرٹیس اور سیراکیٹس کی تعلیمات سے جو دبستان فلسفہ قائم ہوئے وہ

لہ۔ یہ وہی فلاسفر ہے جس کے مقولے کا لفظی ترجمہ علامہ اقبال کا یہ مشہور مصرع ہے :

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانہ میں

ہمیشہ آپس میں دست و گریباں رہے۔ ان میں سے فلسفہ نشاط پرستی یا مسرت کوشی کے مبلغین میں سے لیپی کیورس بہت مشہور ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا مقصد عقل و شعور کی گرفت سے اپنے آپ کو آزاد کر لینے کے بعد تکمیل خواہشات ہے۔ یہ زندگی میں کسی بلند نصب العین اور اعلیٰ مقصد و حیات کے قابل نہ تھے۔ ان کے لیے وہ کام حاصل فریست ہے جو زیادہ سے زیادہ لذت پہنچانے کا وسیلہ ہے۔ اس کے برعکس دوسرا دبستان انسانی خواہشات اور احساسات کے وجود سے منکر تھا۔ ان کے خیال میں انسان کو ایسی زندگی چاہیے جس میں خواہشات اور احساسات کے پیدا کردہ آشوب نہ ہوں، انسان کو عقل و دانش اور پختہ فہم کے زیر اثر اپنے لامعہ عمل اور رضا بطور حیات کی تشکیل کرنی چاہیے۔

یہ دونوں دبستان ہی انتہا پسند تھے۔ اس لیے اگر آپسے جمالیات کی اہمیت پر زور دیا تو دوسرے نے سرے سے اسے و زخو را اعتنا نہ سمجھا۔ ایک کے لیے چونکہ حسن یا خیر مسرت اور انبساطی کیفیات کا سرچشمہ تھا، اس لیے اس نے اسے بنائے فریست قرار دیا جب کہ دوسرے نے اسے اس وجہ سے قابلِ مذمت گردانا کہ یہ عقل و اوراک سے ماورئی ہے۔

ان دونوں انتہا پسندانہ مثالوں سے قطع نظر عام یونانی فلاسفروں اور خصوصاً "STOICS" کا رجحان یہ رہا ہے کہ خیر حسن ہے۔ ان کے نزدیک ہر حسین شے عاملِ خیر بھی ہے۔ وہ تصور بھی نہیں کر سکتے کہ حسن شر کا باعث بھی ہو سکتا ہے، کیونکہ حسن تو اتنا لطیف ہے کہ وہ کثافتِ شر کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جس کے پاس نظارۂ جمال کے لیے آنکھیں نہیں وہ مکمل انسان

ہی نہیں ۱۰ اس سے نیکی کا سرزد ہونا اگر ناممکن نہیں تو کم از کم مشکل ضرور ہے۔ وہ انسان جس کے کان نعماتی آہنگ کے لیے بہرے ہوں ۱۰ اسے مجرمانہ ذہنیت کا حامل سمجھا جاتا۔۔۔۔۔ یہی نظریات مشہور یونانی المیہ نگار سوفوکلز کے ہاں ملتے ہیں۔ وہ اس عقیدہ کا حامل ہے کہ مظاہر زیست ہی سے نیکی حسن کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔۔۔۔۔ اس کا اظہار اس نے اپنی اکثر تصانیف میں کیا ہے۔

گو حسن اور اس کے بوقلموں مظاہر انسانی زندگی کو کسی نہ کسی طریقہ سے متاثر کرتے رہتے ہیں مگر اب ہمک اس کی ماہیت کا تجزیاتی مطالعہ کیا جاسکا اور اس لیے اس کی جامع تعریف کی جاسکی، گواستے خالص جسمانی نقطہ نظر سے لے کر متعینہ نظریات ہمک پر کھنے کی کئی کوششیں کی گئیں، اور خواب جہانی کی مانند اس کی بھی سہرا تعریفیں کی گئیں لیکن بات بن نہ سکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نیکی، شریخ و محبت وغیرہ کی مانند حسن بھی ایک مجموعی کیفیت ہے۔ ارسطو نے استنباطی منطق میں تعریف کے لیے جو قواعد وضع کیے ہیں، ان کا اطلاق ان مجرد کیفیات پر نہیں ہوتا، جس طرح ہم رنگوں کے جسی تاثر کو محسوس کرنے کے باوجود سرخ، نیلے یا زرد رنگ کی تعریف نہیں کر سکتے۔ اسی طرح ان مجرد کیفیات کے ذہنی اور نفسی رد عمل کی خواہ وہ انسانی شخصیت کے مرکز کا توازن ہی کیوں نہ درہم بہرہم کر دیں، تعریف کرنا آسان نہیں۔ یہ انسان کی بدقسمت ہے کہ وہ حسن کو دیکھے، اس کی ساحرا نہ کیفیات سے مدہوش ہو مگر احساسات کو شرمندہ الفاظ نہ کر سکے، اس لیے جو تعریفات حسن ملتی ہیں، وہ محض الفاظ کی شعیبہ بازی ہیں۔

اب اساسی اہمیت رکھنے والا ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ حسن انسان کو کیسے متاثر کرتا ہے؟ کیا وجہ ہے کہ گلاب کا پھول، مدد بہر اگیت، بہکشاں، دھنگ، سرخ لب، نیل آنکھیں، شفق، جھرنے ہمیں متاثر کرتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ حسن اور اس کے دیکھنے والوں کے درمیان جو رشتہ ہے اس بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہم حسن میں ایک پراسرار یگانگت یا کشش محسوس کرتے ہیں۔ اس یگانگت یا کشش کے باعث ہم حسن میں دلچسپی محسوس کرتے ہیں۔ یہاں پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ دلچسپی کس چیز کی پیداوار ہے..... یہ دلچسپی تخیل کی پیدا کردہ ہے۔

تخیل کی تعریف بلکہ تشریح کو لریج نے یوں کی ہے :

”یہ اجزاء کو ترکیب دینے والی سحر آفرین طاقت ہے۔ اسی کا کرشمہ ہے کہ متضاد اور غیر متوازن چیزوں میں توازن اور میل کی جلوہ گری ہے اس کے فیض سے پرانی اور جانی ہوئی چیزوں میں نئی شگفتگی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ اور جذبات میں معمول سے زیادہ جوش کے ساتھ امن و سکون بھی نظر آتا ہے۔ تیز و نرم، فہم، گہرے اور چھوٹے جذبات اور افکاروں پر مستحکم اختیار بھی اس کی ودیعت ہے۔ یہی مترنم سرور کا احساس ہے۔ یہی طاقت کثرت کو وحدت میں تبدیل کرالیتی ہے۔ یہی بناوٹ اور تصدیق..... کو ایک زبردست خیال یا جذبہ کے زیر اثر کرتی ہے، اور کہیں تغیر پیدا کرتی ہے؟“

کو لریج نے جو کچھ شاعرانہ زبان میں بیان کیا ہے، اس کو ہارڈو سی وارن و مرتب لذت نفسیات نے چند الفاظ میں یوں ادا کر دیا ہے :

”حال کے تجربہ میں..... نئے رشتوں کے ساتھ..... ماضی کے مواد کے استعمال کا نام تخیل ہے؟“

جب ہم اشعار کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ان سے اپنی خواہشات اور آرزوؤں کو بھی مل کر لیتے ہیں۔ ہم بعض چیزوں کے خواہاں ہیں جو ہمیں حاصل تو نہیں لیکن جب

ہم ان سے ملتی جلتی چیز دیکھ لیتے ہیں تو اس کے بے کشش محسوس کرتے ہیں۔ وہ ایک رشتہ جو خاری حسن اور ہمارے درمیان ایک وسیلہ کا کام کرتا ہے حاصل ہماری اپنی تخلیق ہوتا ہے۔ یہ تو ہمارے ذہن ہی عکس ہے جو چیز کو حسن عطا کرتا ہے۔ حسن اس چیز میں پوشیدہ نہیں کیونکہ ہو سکتا ہے کہ کسی دوسرے کے لیے اس میں کوئی کشش نہ ہو۔ اسی لیے تو بیلی کو بیلوں کی آنکھ سے دیکھا پڑتا ہے۔ جب بعد میں ہم اسی شے سے دور ہوتے ہیں۔ تو اس کا تخیل ہیولی قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور تخیل میں جتنی لطافت اور بلندی ہوگی وہ پیکر اتنا ہی صاف اور ارفع ہوگا بعد ازاں جب اس سے ملتی جلتی چیز ہمیں کہیں اور نظر آئے گی اور اس ہیولی کو جب ہم اس پر منطبق ہونا دیکھیں گے تو ہمیں ایک خاص قسم کی مسرت محسوس ہوگی اسی کو احساسِ جمال سے تعبیر کیا جاتا ہے اس کے بعد اس چیز کی عدم موجودگی میں ہم تخیل کی اسلحہ سے اس چیز کے خطوط پر ایک نیا ہیولی بناتے ہیں۔ جو گزشتہ شے کے حسن کے تمام تاثرات رکھنے کے ساتھ ساتھ زیادہ لطیف، زیادہ بلند اور زیادہ ارفع ہوتا ہے۔ یوں اب جو چیز حسین نظر آئے گی، وہ اس ہیولی پر منطبق ہوگی۔

اس سے ایک نکتہ اور بھی واضح ہوتا ہے کہ انسان میں احساسِ جمال ارتقاء پذیر رہتا ہے اور ذوقِ جمال بلند سے بلند تر کی طرف محو پرواز رہتا ہے۔ مولانا حالی کا ایک شعر بڑی خوب صورتی سے اس کی وضاحت کرتا ہے،

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

اب دیکھئے شہرتی ہے جا کر نظر کہاں ؟

اس ہیولی کا اظہار جب رنگ و نغمہ کی صورت میں ہو تو فنِ بنمِ بیتا ہے، مونا یزاکا مسکراہٹ میں جو دل موہ لینے والی کیفیت ملتی ہے وہ کسی دنیاوی

عورت میں نہیں مل سکتی، واضح رہے کہ لینا رڈو آٹھ سال کی سنی مسلسل کے بعد اس کی مسکراہٹ کینوس پر منتقل کرنے میں کامیاب ہوا تھا، مونا شاوی شدہ تھی لیکن اس کے خاوند کو بھی بھی اس کی مسکراہٹ میں وہ پراسرار کشش محسوس نہ ہو سکی، جسے لینا رڈو اور اس کے بعد آج کے لوگ محسوس کرتے آتے ہیں۔

حسن کی ہمہ گیر اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اخلاقیات بھی اس کے اثر سے نہ بچ سکی، قدیم یونانی فلاسفوں کا تو ذکر ہو ہی چکا ہے، ان کے بعد ہی یورپ میں جمالیاتی وجدانیت کا مدرسہ فکر ملتا ہے، اس کے بانی ہسپین اور شینغیشی تھے۔ ان دونوں نے جمالیات کی روشنی میں اخلاقی قواعد بنانے کی کوشش کی، چنانچہ انہوں نے جمالیاتی حسن کی بنیاد پر اخلاقی حسن کی اصطلاح وضع کی، اس سلسلے میں شینغیشی کا یہ قول قابلِ غور ہے :

”حسن ہم آہنگی اور ناسیت (ترتیب) کا نام ہے، مناسبت اور ہم آہنگی

ہی حامل صداقت ہیں اور جہاں اجتماع حسن و صداقت ہو وہیں خیر ہے“

حسن کو شروع ہی سے اتنا بلند، اتنا لطیف اور اتنا منشرہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ اسے کسی مقصد کے لیے استعمال کرنا یا اس میں پہلوئے استفادہ تلاش کرنا میسر نہ ہو سکتا تھا، اسے قدر بلا واسطہ (INTRINSIC VALUE) کا حامل قرار دیا گیا، حسن بذاتِ خود ایک مقصد ہے، مگر کسی اور مقصد کے لیے اسے ذریعہ نہیں بنایا جاسکتا، یہ احساسات کو بالیدگی بخش سکتا ہے، روح کو سرخوشیوں سے مالا مال کر سکتا ہے، کیفیات کو ایک انبساطی رنگ عطا کر سکتا ہے، ذہن کو ان دیکھی رشتوں کی سیر کرنے پر قادر ہے، گھما س سے اقتصادی افادہ کی توقع رکھنا یا اسے معاشی نقطہ نگاہ سے پرکھنا اس کا خون کر دینے کے مترادف ہے..... اور شاید اسی لیے

برگ نے جمالیات برائے جمالیات کا نعرہ بلند کیا تھا۔

جمالیات کے اس اجمالی مطالعہ کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کریں تو ایک بات آغاز ہی میں واضح نظر آتی ہے وہ یہ کہ یوں تو تنقید کا ہر طریقہ ہی کسی نہ کسی حد تک اظہار و بلاغ میں وکشی پیدا کرنے والے ذرائع کے حسن و قبح کی چھان پھٹک کرتا ہے، لیکن جمالیاتی تنقید..... تنقید کے دیگر دبستانوں سے اس ہٹا پر ممتاز ہو جاتی ہے کہ اس میں حسن اور حسن کاری کے مطالعہ کو تنقید کی اساس ہی نہیں تصور کیا جاتا بلکہ ان کے علاوہ اور کسی چیز کو تسلیم ہی نہیں کیا جاتا۔ اسی لیے تو ایک جمالیاتی نسا و ادبی تخلیقات میں حسن اور وکشی پیدا کرنے والے خصائص کے تجزیہ اور محاکمہ ہی کو اولین اور اساسی اہمیت دیتا ہے۔

جمالیاتی تنقید کی اصطلاح معروف تو بے حد ہے لیکن زیادہ قدیم نہیں محالہ کہ فلسفہ حسن و حسن اتنا ہی قدیم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود جمالیات کی اصطلاح کی عمر کوئی دوسو برس بنتی ہے۔ بام گارٹن (۱۷۱۳-۱۷۸۵ء) نے سب سے پہلے "AESTHETICS" جمالیات کی اصطلاح وضع کی تھی۔ یہ اصطلاح زیادہ پرانی نہ ہے، لیکن اس کے الفاظ بے حد قدیم ہیں کہ یہ جن دو یونانی الفاظ کی مرکب ہے۔ ان کا مطلب ایسی شے ہے جس کا حواسِ خمسہ سے ادراک ممکن ہو لیکن گارٹن نے خود کو ان کے لغوی مطلب تک محدود نہ رکھتے ہوئے اس اصطلاح کو کئی طور سے فلسفہ جمال کے لیے استعمال کیا۔

اس اصطلاح کے اردو ترجمہ یعنی جمالیات کے ضمن میں مجنوں گورکھپوری کا یہ بیان قابلِ توجہ ہے :

اردو پڑھنے والوں میں ایسوں کی کافی تعداد نکلی گی جو اس اصطلاح اور اس کے مفہوم کو اچھی طرح نہ سمجھ سکیں۔ اس لیے کہ یہ اصطلاح

علمی ہے اور علمی اصطلاحوں سے کسی ملک اور کسی زبان میں بھی ہرگز بری اور بانداری مانوس نہیں ہوتا۔ جس انگریزی لفظ کے جواب میں یہ اردو لفظ گھڑا گیا ہے۔ اس کا یہ صحیح مترادف نہیں ہے۔ انگریزی زبان میں "AESTHETICS" جمالیات سے کہیں زیادہ جامع اور بلیغ ہے "AESTHETICS" کے لغوی معنی ہر اس چیز کے ہیں۔ جس کا تعلق حس سے اور بالخصوص جس لطیف سے ہو۔ اس اعتبار سے اگر اردو میں ترجمہ کیا جائے تو "AESTHETICS" کے لیے "حیات" یا "وجدانیات" یا "ذوقیات" بہترین اصطلاح ہوگی۔ "حیات" سے یہ مفاد ہوتا ہے کہ یہ نفسیات کی کوئی شاخ ہے جس کا تعلق انسان کی قوت حین اور اس کے محسوسات سے ہے۔ اور "وجدانیات" سے ذہن معائنات کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ اور قیاساً اس سے اقلاتی یا عالی کیفیات کے معنی نکلے ہیں اور "ذوقیات" کچھ غیر واضح اصطلاح ہو کر رہ جاتی ہے۔ "AESTHETICS" کا موضوع حسن اور فنون لطیفہ ہے۔ اول اول ہینگل نے اس لفظ کو فلسفہ و فنون لطیفہ کے معانوں میں استعمال کیا۔ اسی رعایت سے عربی اور اردو میں اس کا ترجمہ جمالیات "کیا گیا"۔

جمالیاتی تنقید کی اساس ان مظاہر حسن کے اور ایک پراسنواں اور بھی جانی چاہیے۔ جن کا ادبیات میں کسی کیسی ذریعہ سے اظہار کیا جاتا ہے اور جمالیاتی نقاد کے بموجب ان کی پرکھ میں ہی اصل فن پارہ کی شناخت مضمر ہے۔ تخلیق کار کی شعوری کاوش سے جب حسن کی صورت پذیر ہو یا کسی مخصوص انداز سے اس کا اظہار ہو تو یہ جمالیاتی تخلیق ہوگی۔ جمالیات کی مانند جمالیاتی تنقید بھی حسن اور فن میں اس کی متنوع صورتوں

سے بے حد چسپی رکھتی ہے، حسن کیا ہے؟ اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ حسن کیا نہیں ہے؟ کیا حواس سے مکمل اور اک حسن ممکن ہے؟ کیا تخلیق کار حسن کے درست اظہار پر قادر ہے۔ اور کیا قدری کسی ادب پارہ میں سے حسن کی شعاؤں کو دیکھنے اور پرکھنے کی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے؟ ان سوالات کے جوابات سے جمالیاتی تنقید کے معایر کی تشکیل ہوتی ہے۔ لیکن شرف نگاہی سے جائزہ لینے پر واضح ہو جائے گا۔ سر بلحاظ نوعیت یہ سوالات فلسفیانہ ہیں۔

تخلیق میں حسن کی مخصوص کیفیت کی پیمائش کے لیے جمالیاتی قدروں کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اس ضمن میں بعض اوقات جمالیاتی حسن کی اصطلاح بھی سنے میں آتی ہے جس کی رو سے ہر انسان میں کسی نہ کسی حد تک حسن کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت و ولایت کی گنتی ہے بگوارا کہ حسن کے لیے انسان حواسِ خمسہ کا محتاج ہے لیکن اس اور اک سے وابستہ کیفیات بے حد لطیف ہونے کے باعث قلب انسان میں اہترانہ اور روع میں مستی پیدا کر سکتی ہیں۔ لطیف احساسات کے حامل افراد اور شہرتِ احساس کے حامل تخلیق کاروں میں جمالیاتی حس نسبتاً زیادہ قوی ہوتی ہے۔ یہی جس پہلے تخلیق کار کے شعور و وجدان کو حسن کے کسی روپ سے متاثر کرتی ہے اور پھر اسی کے زیر اثر وہ مائل تخلیق ہو کر ان کیفیات و بلکہ کیف زیادہ بہتر ہے، کو ایک خاص سانچہ میں غوص کر دینے کے لیے ایک فن پارہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں جس لطیف، مذاق سلیم، ذوق اور وجدان ایسی اصطلاحات بھی استعمال کی جاتی ہیں، ان سب کا مطلب یہ ہے کہ صرف ان کی امداد سے انسان کسی فن پارے میں حسن اور اس کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتا ہے۔

ان بنیادی اصطلاحات کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کرنے پر یہ تنقید کے

دیگر طریقوں سے بعض اساسی نوعیت کے اختلافات کی بنیاد پر یوں ممتاز ہو جاتی ہے کہ ایک تو اس میں تمیزیاتی طریق کار کو بروئے کار نہیں لایا جاتا، یعنی ادب پارہ کی تشریح و تفسیر یا قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے اس کے مختلف اجزاء یا اہم خصوصیات کی تحلیل نہیں کی جاتی اور دوسرے تعین قدر کے لیے یہ فیصلہ تو صادر کرتی ہے لیکن اسے کسی تنقیدی اصول، سانی قانون یا فنی ضابطہ پر استوار کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی اور نہ ہی اس مقصد کے لیے ماضی کے اہم تنقیدی نظریات سے اکتساب کی سعی کی جاتی ہے۔۔۔۔۔ بالفاظ دیگر جمالیاتی تنقید محض ذاتی پسند و ناپسند کے انہار تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور یہ ناپسند و پسند بھی خارجی قرائع، یعنی موبہ موضوع یا ہیئت وغیرہ سے انہار نہیں پاتی بلکہ ذوق، وجدان اور جس لطیف ایسی مابعد الطبیعیاتی اور مبہم اصطلاحات کا سہارا لے کر انسانی عناصر کو دنیا و بنایا جاتا ہے۔ جن سے اسلوب میں حسن اور دکشی پیدا ہوتی ہے۔

جمالیاتی تنقید دراصل ادب برائے ادب کی ضمنی پیداوار تھی۔ اس نظریہ کی رو سے ادب کا زندگی اس کے متنوع مگر تلخ تقاضوں اور خارجی ماحول میں دکھ اور بد صورتی کے ساتھ کوئی تعلق نہ تھا۔ اس لیے جمالیاتی تنقید کے لیے بھی زندگی اور اس کے مختلف مظاہر سے رشتہ منقطع کرنا لازم قرار پایا۔۔۔۔۔ ادب برائے ادب کے نظریہ کی مانند جمالیاتی تنقید کو بھی جان رسکن (RUSKIN) کی معیار پسندی اور اخلاق پرستی کے خلاف رد عمل کا ایک انداز قرار دیا جاسکتا ہے۔ شاید اسی لیے جمالیاتی نقادوں نے بھی ہر اس چیز کو مسترد کرنے پر زور دیا جو کسی طرح سے بھی حسن اور اس سے حاصل ہونے والے جمالیاتی حفا کے خلاف تھی۔

والٹر پیٹر (WALTER PATER) جمالیاتی تنقید کا اہم ترین علمبردار سمجھا جاسکتا ہے۔ اس نے اپنی تصنیف "THE RENAISSANCE" کے ویباچہ

میں جن خیالات کا اظہار کیا، تمام جمالیاتی تشقید کا چھوڑ ان میں آجاتا ہے اس کے بموجب جمالیاتی نقاد کو کسی بھی تخلیق کا جائزہ دیتے وقت اس امر کا تعین کرنا چاہیے کہ اس تخلیق نے اس کے ذہن پر کیسے اثرات اور نقوش چھوڑے اور ان اثرات کا اسے کس حد تک احساس رہا جمالیاتی نقاد اس نوع کے سوالات دریافت کرتا ہے: یہ ادب پارہ کیا ہے؟ اس پر کے مطالعے کیسے اثرات نے جنم لیا؟ اس سے مسرت حاصل ہوئی یا نہیں اور پھر یہ مسرت نباتت خود کس نوع کی تھی؟ اس کے خیال میں جمالیاتی نقاد کا یہ فریضہ بھی ہے کہ وہ ادب پارہ کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرے جو اپنے حسن کی بنا پر حقا کا موجب بنے اس ضمن میں اسے جمالیاتی تاثرات کے ماخذات کی وضاحت بھی کرنی ہوگی اور ساتھ اس امر پر بھی روشنی ڈالنی ہوگی کہ وہ کیسے معرض وجود میں آتے ہیں۔

دور جدید میں اطالوی فلاسفر کرویچے (CRUCE) کے افکار نے

جمالیاتی تشقید پر بہت گہرے اثرات چھوڑے ہیں وہ جمالیات میں اظہاریت

(EXPRESSIONISM) کے پانیوں میں سے ہے۔ بعض امور میں وہ بھی دائرہ پلٹر اور آسکر وائلڈ کے قریب آجاتا ہے مثلاً کرویچے بھی ہر نوع کی مقصد پسندی اور خارجی حقیقت نگاری کا مخالف ہے۔ اس کی دانست میں تخلیقات کا حسن مقصد کی گراں باہی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اس طرح وہ ادب سے ہر نوع کے غیر جمالیاتی افادہ کا بھی مخالف ہے۔ بلکہ وہ تو اس ضمن میں اس اتہا تک جاتا ہے کہ موضوع اور ذرائع ابلاغ کے شعوری انتخاب کو بھی ناپسند کرتا ہے چنانچہ اس کے خیال میں وہی تخلیق جمالیاتی قدروں کی حامل متصور ہوگی جس میں تخلیق کار نے مملو و معانی کا انتخاب شعوری طور سے کرنے کی بجائے اس معاملہ میں وجدان کو اپنا ماہنامہ بنایا ہو۔ کرویچے نے تخلیق میں جمالیاتی کیفیات کے درست اور کئی ابلاغ پر زور دیتے ہوئے تشقید میں تجزیہ و تحلیل اور عقلی جوازات کو غیر ضروری اور غیر اہم قرار دیا۔ اس کے خیال

یہ کسی بھی فن پارہ میں حسن کا مکمل ابلاغ بذاتِ خود ایک اساسی قدر ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں اخلاق، مقصد اور منطقی صداقت کی تلاش بے سود ہے۔ کیونکہ تخلیق کا اپنا ایک جدا گانہ جمالیاتی جہان ہوتا ہے۔ جو اس تخلیق کے حسن سے جنم لیتا ہے تخلیق کے اس جہان حسن میں عقل کا نہیں، وجدان کا سکہ چلتا ہے۔ وہ تجزیہ اور تحلیل کو تنقید کے لیے غیر ضروری تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں معنی و صورت، مواد و ہیئت اور اسلوب کے جملہ عناصر ایک ناقابلِ تقسیم وحدت کی صورت میں ابلاغِ حسن کا باعث بنتے ہیں۔ وجدان کی امداد کے کران سے حظ تو اٹھایا جاسکتا ہے لیکن سائنسی حکم طریقہ پر ان کی تحلیل ممکن نہیں۔

اس کے خیال میں تخلیق چار مراحل کے بعد تکمیل پاتی ہے :

۱۔ سب سے پہلے تو تخلیق کار تاثرات اخذ کرتا ہے۔

۲۔ اس کے بعد اپنے تخیل اور ذوقِ جمال کی امداد سے اپنے ذہن میں

با اندازِ نو وجدانی ترکیب و امتزاج سے کام لیتا ہے۔ اس کو اس نے

"EXPRESSIONISM" کا نام دیا اور اسی نام سے اس کے نظریے

نے شہرت پائی۔

۳۔ اس وجدانی ترکیب و امتزاج سے وہ خود بھی جمالیاتی حظ حاصل

کرتا ہے۔ (اور اسی مسرت میں اس کے قارئین بھی شریک ہوتے

ہیں)۔

۴۔ اس کے بعد ان تمام تاثرات اور ان کی جمالیاتی ترتیب کی لفظ،

رنگ یا صوت و آہنگ سے دوسروں تک ابلاغ کی منزل

آتی ہے۔

گویا اس نے تخلیقی عمل کو چار مدارج کے ذریعہ سے سمجھایا لیکن اس کے خیال میں

۲ کی اصل اہمیت ہے، کیونکہ تخیل، وجدان اور ذوقِ جمال کا یہی وہ پراسرار عمل ہے۔ جو تخلیق میں حسن کی جوت پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے اس کے نزدیک تخلیق کی تاثیر ہی سب کچھ ہے۔ مگر وہ نے ادب اور فن کو صرف وجدانی کیفیات کے اظہار کا نام دیا ہے۔ اس لیے تخلیق کی جمالیاتی خوبیاں، منطقی تجزیہ اور عقلی تحلیل کی گرانباری کے متحمل نہیں ہو سکتیں اگر تخلیقی کارِ ابلاغِ حسن میں کامیاب رہتا ہے تو اس سے قانعینِ مسرت محسوس کریں گے۔ اس لیے کامیاب اظہارِ تخلیق کے حسن کے لیے لازم ہے۔ اسی لیے اس نے ادبیات کی پرکھ کا یہ معیار مقرر کیا، یا تو فن پارہ خوب صورت (اور اسنی لیے کامیاب) ہے، ورنہ بد صورت (اور اسی لیے ناکام) ہے۔ چنانچہ اس کا یہ قول اس کے مخصوص نظریہ فن کی آئینہ داری کرتا ہے :

”عملِ تخلیق انسان کی مجموعی شخصیت کا وجدانی اظہار ہے؟“

مگر وہ بچے بھی..... آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں..... کا قائل ہے اور اسی لیے اس نے زبان کو بہت اہمیت دی، کیونکہ ابلاغِ حسن یا کامیاب اظہار اسی کامیوں منت ہوتا ہے بلکہ اس کے بقول تو اظہار ہی زبان ہے۔ جمالیاتی تنقید کے اس اجمالی جائزہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اسے پائیدار احساس پر استوار کرنے کی کوشش نہ کی گئی۔ اس کا کل سرمایہ تاثرات، احساسات، وجدان اور جمالیاتی جس ایسی اصطلاحات ہیں، جن کے مفہوم میں کسی طرح کی قطعیت نہیں پیدا کی جاسکتی۔ اس پر دستِ زدن سے وابستہ ابہام ایسی شاعرانہ پراسراریت..... اس کا نتیجہ بن نکلا کہ جلد ہی اس تنقید کا طعم باطل ہونے لگا۔ اور یورپ میں فطرت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کی ادبی تحریکوں اور ان کے ساتھ تنقید کے مارکسی اور نفسیاتی دبستانوں نے بھی اس پر کاری ضرب لگائی، خصوصیت سے مارکسی ناقدین نے تو دل کھول کر اس کی مذمت کی۔ اور نفسیات

نے تاثرات، احساسات اور وجدان وغیرہ پر بلا شعوری اور چھٹی زادیوں سے یوں نئی روشنی ڈالی کہ یہ اصطلاحات اپنی نہایت سرشار شاعرانہ دل کشی سے عاری ہو کر کچھ اور ہی نظر آنے لگیں..... چنانچہ آج تنقید کا یہ دبستان فعال نہیں رہا۔ بلکہ اب محض اسے تلخیصی حیثیت حاصل ہے۔ تنقید کی تاریخ میں جمالیاتی تنقید کا اب محض ایک رد عمل کے حیثیت سے مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس کے جو کچھ اثرات ہوں گے، وقتی ثابت ہوں گے۔ مزید برآں جدید شاعری اور ادبیات میں ہیئت اور زبان و بیان کے ضمن میں جو تجربات کیے جا رہے ہیں۔ ان کی تفہیم و تحسین کے لیے جمالیاتی جس اور وجدان وغیرہ سے کام نہیں چل سکتا، اس لیے جدید ادبیات کے اس دور میں جمالیاتی تنقید کے رہے ہے اثرات بھی ختم ہو چکے ہیں۔

کیا اردو میں جمالیاتی تنقید ہے ؟

میرے خیال میں اردو میں بحیثیت ایک دبستان جمالیاتی تنقید کبھی بھی نہیں رہی، البتہ انفرادی ناقدین کے ہاں ذاتی میلان کے طور پر اس کا مطالعہ ممکن ہے۔

جمالیاتی تنقید میں ذاتی پسند و ناپسند کو جو اہمیت حاصل ہے۔ اس کی بنا پر تذکروں میں باقاعدہ تنقید کے کچھ پہلوؤں بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ بعض آثار، جمالیاتی تنقید کے قریب ہو جاتی ہیں۔ تذکروں میں باقاعدہ تنقید نہ ہوتی تھی، نہ متعین ادبی مباحث اور نہ اظہار و بلاغ کے قواعد..... اس لیے تذکرہ نگاروں کی آراء..... چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر..... ذاتی پسند و ناپسند کا اظہار تھیں۔ فارسی کے زیر اثر مذاق لطیف اور ذوق سلیم وغیرہ کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ اور تذکروں کی بیشتر نگار اسی محمد پر نظر آتی ہیں۔ اشعار کی پسند میں جن خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا وہ کسی حد تک جمالیاتی تنقید کی حدود میں آ جاتے ہیں۔ تذکرہ نگار حسن زبان پر سب سے زیادہ توجہ دیتے ہوئے بالعموم خیال پر طرزِ ادا کو فوقیت دیتا تھا۔ وہ الفاظ کے

حسن سے جیسے مسخور سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی ناپسندیدگی کا ایک بڑا سبب یہ بھی تھا کہ اس نے بقول شیفتہ بہت سے ایسے الفاظ بھی استعمال کیے جو بانٹاری لوگوں کی زبان کا حصہ تھے۔ بالفاظ دیگر وہ تذکرہ نگاروں کے جمالیاتی معیار پر پورا نہ اتر سکا۔

تذکروں کی اس عمومی مثال کے بعد اردو کے دیگر ناقدین کے ضمن میں جمالیاتی تنقید کا بھی رومانی تنقید ایسا حال ہے۔ اور جنہیں رومانی نقاد کہا جاتا ہے۔ انہی میں بعض اوقات جمالیاتی تنقید کے اثرات کا مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے۔

نیا زفتح پوری کی تنقید کو اردو میں جمالیاتی تنقید کا سب سے اہم اور اچھا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی :

”جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقاد ہی نہ لگاؤں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ صرف یہ کہ اس نے

ان کے ظاہر کرنے میں کیا اسلوب اختیار کیا۔ وہ ذہنِ سامع تک اس کو پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں؟ بیانِ خواہ حسن و عشق کا ہوا یا نہر کی پن پکی کا، اس سے غرض نہیں۔ دیکھنے کی چیز صرف یہ ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ واقعی الفاظ سے ادا ہوتا بھی ہے یا نہیں؟“

ایک اور موقع پر یوں لکھا :

”اس کو دینی نقاد کو، صرف اپنی رائے پر اعتماد کرنا چاہیے اور سمجھ لینا چاہیے کہ جو کچھ میں کہتا ہوں، وہی صحیح ہے؟“

یہ خیالات اور پھر تنقید میں ان کا عملی اظہار نیا ذریعہ پوری کو وائٹ پریئر کے قریب لے آتا ہے۔

نیا ذ کے بعد عابد علی عابد نے بھی اپنی تنقید میں ادب پاروں کے جمالیاتی اوصاف کی تلاش پر بطور خاص زور دیا۔ وفات کے بعد طبع ہونے والی کتاب ”اسلوب“ میں عابد نے تمام مباحث کو جمالیاتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں سمیٹا ہے۔

تخلیقات اور جدیداتی معیار :

مارکسی تنقید

مارکسی تنقید کی مانند تاریخی تنقید اور عمرانی تنقید نے بھی سماج اور اس سے وابستہ عوامل کی ان کا رفرمائیوں کو اہمیت دی ہے جو کسی طور سے ہی اوپ اور اوپ پر اثر انداز ہو سکتی تھیں۔ لہذا ہر تو عمرانی تنقید اور مارکسی (بعض کے نزدیک اشتراکی) تنقید میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ دونوں ہی انسانی معاشرہ سے بحث کرتی ہیں، لیکن یہ مشابہت سطحی ہے۔ کیونکہ عمرانی (اور تاریخی) تنقید سماج سے دلپس رکھنے کے باوجود بھی خود سماج کی تشکیل میں کا رفرمات حرکات اور عناصر کے کوئی تعلق نہیں رکھتیں، دونوں انسانی معاشرہ کو جیسا کہ وہ ہے ویسا ہی قبول کر لیتی ہیں۔ جب کہ مارکسی تنقید ان امور کا جائزہ لیتی ہے، جن کی بناء پر معاشرہ کی تشکیل ہوتی ہے اور ان حرکات کا تجزیہ بھی کرتی ہے جو اسے ایک مخصوص رنگ میں رنگ

دیتے ہیں۔

مارکسی تنقید کو دیگر تمام تنقیدی وابستہوں سے ممتاز کرنے والا اساسی نوعیت کا ایک اور فرق بھی ہے کہ اس کا آغاز خالصتاً ادبی مقاصد کے لیے نہ تھا، اس لحاظ سے یہ کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے قریب ہو جاتی ہے، ان دونوں کی تشکیل ادبی نظریات یا تنقیدی تحریکوں کی مرہونِ منت نہ تھی بلکہ یہ وجودِ گاہِ علوم کی ضمنی پیداوار ہیں۔ اشتراکیت اقتصادیات کا ایک نظریہ ہے، جس نے بعد ازاں روس اور دیگر ممالک کے عوامی انقلابات کے لیے منشور مہیا کرتے ہوئے چراغِ ہدایت کا کام کیا۔ مارکسی تنقید نے یہ کہہ مارکس کی تعلیمات سے جنم لیا، اس لیے اشتراکیت کے مفہوم کا سمجھ لینا از حد ضروری ہے تاہم تاریخ کے نامے بانے اور سماجی نشوونما کے قانون کا کارل مارکس نے مادی جدلیت "MATERIAL DIALECTICS" نام رکھا، مارکس کے نزدیک زندگی اور اس کے مادی تقاضے پہلے طریق پیداوار کو تبدیل کر کے آلاتِ زور میں تغیرات پیدا کرتے ہیں۔ بعد ازاں طریق پیداوار اور آلات ہی مل کر معاشرے میں سماجی، سیاسی اور ذہنی انقلابات لانے کا موجب بنتے ہوئے زندگی کو ارتقاء کا ایک اور مرحلے سمراتے ہیں۔ مارکس سے پہلے انسانی فکر، شعور اور عقل وجودِ انسانی کو انسانی زندگی میں مرکزی مقام حاصل تھا اور تمام فلسفوں، علوم اور مذاہب کے چراغ ان ہی سے فروزاں ہوتے تھے، لیکن مارکس نے انسانی شعور اور عقل کو واضح تر ارفع مقام دینے سے انکار کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ شعور انسانی زندگی اور سماجی مقام کا تعین نہیں کرتا بلکہ خود سماجی حیثیت اور مادی اسباب انسانی شعور سوچ اور عقل کا اندازے کرتے ہیں۔

تمام کائنات مادی اسباب کے سہارے چل رہی ہے۔ مادہ ہی حیات کی اولین اور اساسی حقیقت ہے۔ مادہ تغیر پذیر ہے۔ اس لیے اس میں حرکت پوشیدہ

ہے لیکن مادہ کی اولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ انسانی شعور سے یکسر لاتعلق رہتا ہے۔
 مارکس کے خیال میں ایسا نہیں بلکہ مادہ اور شعور کے درمیان باہم اثر پذیر ہی اور عمل و رد
 عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مادی حالات انسانی ذہن اور شعور پر اثر انداز ہوتے
 ہیں۔ جواب میں انسان رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے یا تو ان حالات کی تسخیر کرتا ہے یا پھر
 خراجعت اور غمناخت اس کی راہیں تلاش کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ کرے تو وہ خود مستحضر ہو
 جائے، خارجی حالات انسانی شعور کو متاثر کرتے ہیں۔ اور پھر شعور اور انسانی ذہن
 رد عمل میں خارجی حالات پر اثر انداز ہو کر انہیں بدلنے اور بہتر بنانے کی سعی کرتے
 ہیں۔ ایک حالت اپنی انتہا کی شکار ہو جاتی ہے، یعنی اپنی نفی اور تردید کا سامان بہم
 پہنچا کر اس حالت کی جنم دہی کی موجب بنتی ہے جو پہلی حالت کے تمام منفی اثرات
 سے پاک ہوتی ہے کچھ عرصہ بعد یہ نئی حالت (جواب صحت مند ہے، جب معاشرہ
 کی ترقی پذیر ہی کا ساتھ دینے میں ناکام رہتی ہے تو معاشرے کے بدلنے ہوئے جمادات
 کے تحت اس کے بھی نقصان نمایاں ہونے لگتے ہیں تو ایک اور نئی زیادہ بہتر
 زیادہ صحت مند اور مکمل حالت اس کی جگہ لے لیتی ہے، یہ حالت اپنی انتہا تک پہنچ کر
 پھر ایک اور حالت کی جنم دہی کا باعث بنتی ہے۔ الغرض! اسی طرح منفی سے مثبت،
 مثبت سے منفی اور پھر منفی سے مثبت کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ تخریب سے تعمیر ہوتی ہے
 اور تاریکی کے بطن سے روشنی کی کرن پھوٹتی ہے۔ زندگی جڑتی، پھلتی پھوٹی رہتی
 ہے اور معاشرہ مادی ارتقاء کے مدارج طے کرتا رہتا ہے۔ یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں
 مادی جدائیت!

مادی جدائیت کی روشنی میں جب ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اسے خلا میں تخلیق
 ہونے والی بے کار اور قابل تفریح شے نہیں سمجھا جاتا بلکہ یہ فرد اور معاشرہ کی باہمی
 آویزش، مطابقت اور طبقاتی کشمکش کی عکاسی اور ترجمانی کے فرائض انجام دیتا

ہے۔ بقول ٹرائسکی :

”میدانِ ذہنیت میں فن ایک خادم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع
حلیہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی دجہ کو کاٹ کاٹ کر کھارے ہو۔ بلکہ یہ
ایک مہذب انسان کا عمل ہے۔ ایسا انسان جو خود اپنے ہی ماحول اور
گروہ پیش پیمانی زندگی سے ناقابل شکست ربط رکھتا ہے۔“

اشتراکیت میں شعور، فکر اور تخیل بھی مادی حقیقتوں اور اقتصادی عوامل کے
تابع ہیں۔ اس لیے مادہ اور اس کے مظاہر کو اساسی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے جبکہ
خیال اور شعور کو ثانوی۔

مارکسی تنقید میں ادب کے مطالعہ کے لیے سماجی حالات، طبقاتی تقسیم اور تاریخ
کے مادی عوامل کا جائزہ لینا از حد ضروری ہے۔ کیونکہ ان سب کے درست تجزیہ کے بغیر
کسی ادب پاسے پر صحیح تنقید ہو ہی نہیں سکتی۔ تنقید کے دیگر دبستانوں جیسے جمالیاتی
نفسیاتی یا تاثراتی وغیرہ ان تمام عوامل کی اہمیت کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس لیے مارکسی
تنقید ان تمام اور اسی نوع کے دیگر دبستانوں کو ادبی مطالعہ کے لیے نامزدوں ہی
نہیں بلکہ گمراہ کن قرار دیتی ہے۔ شاید اسی لیے مارکسی ناقدین نے تاثراتی اور نفسیاتی تنقید کے
دبستانوں پر شدید نکتہ چینی کرتے ہوئے ان دونوں کے ادبی نتائج کو سرمایہ دارانہ
نظام کی آگے کارمی کے مترادف جانا۔

مارکسی تنقید میں ادب زندگی اور معاشرہ کے مادی ارتقار میں خسریمو کار
ہونے کے ساتھ ساتھ اس ارتقار کے مختلف حارج کا عکس بھی پیش کرتا ہے۔ اس
کے ساتھ ہی ادب کو امیر و غریب، حکمران و محکوم، سرمایہ دار و مزدور، کسان و زمیندار
وغیرہ کی صورت میں پائی جانے والی طبقاتی کشمکش میں غریب اور پسے ہوئے
پر وقاری طبقہ کا ساتھ دینا چاہیے۔

پناہیچ میکسم گورکی کے خیال میں :
 ہمارے تمام تصنیفات کا ہیرو مزدور ہونا چاہیئے ۔ بالفاظ دیگر محنت
 کے عمل سے جنم لینے والا انسان ۱۰

اسی لیے جب ایک مارکسی نقاد کسی ادب پارہ میں محض داخلیت کا اظہار پاتا
 ہے عشق و محبت کی بے معنی نغمہ سرائی سنتا ہے یا خارجیت سے کٹی ہوئی انفرادیت کی
 جھلک پاتا ہے تو وہ ایسے ادب پارے کو اس بنا پر ٹھکرا دیتا ہے کہ زندگی کی وسیع
 اور پھیلیدہ جدوجہد میں اس سے عوام کی ترجمانی نہیں ہوتی اگر ادب عوام کی کشمکش
 ان کے دکھ درد اور جھوک کا ترجمان نہیں تو ایسے ادب کو کوئی فائدہ نہیں ۔ المختصر : حیات
 اور ادب کا مرکز انسان قرار پاتا ہے ۔ بقول میکسم گورکی :

”میرے خیال میں تو انسان سے ماورئے اور کچھ نہیں ، اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ
 انسان اور صرف انسان ہی تمام اشیاء ، خیالات اور تصورات کا خالق ہے
 تمام معجزہ طئے ہنر اس کے مرہونِ منت ہیں ، محطرت کی تمام قوتوں پر
 مستقبل میں وہی غلبہ پا کر انہیں اپنا محکوم بنائے گا ۔ اس دنیا کی زمین
 ترین اشیاء ، ماہر فن اور دست محنت شعائر کی مرہونِ منت ہیں ہمارے
 تمام خیالات اور تصورات نے محنت کے عمل سے جنم لیا ہے ۔ فنون ، علوم
 اور ٹیکنالوجی کی تمام تاریخ اس امر کی نشاہد ہے ۔ خیالات حقائق سے جلو
 میں ہوتے ہیں ؟“

مارکسی تنقید کے بموجب ادب ہر اسے ادب کا نظریہ غلط ، اگر اکن اور مرئیضات

نقطہ نظر ہی کل پروردہ نہیں بلکہ وہ غریب عوام کے استحصال میں بھی کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ ادب برائے زندگی اور ادب میں مقصدیت نہ پرچس شدہ ہے اس تنقید نے زور دیا۔ شاید ہی اس سے پہلے کسی اور ہستان نے اس امر پر زور دیا ہے۔ مارکسی ناقد کا بنیادی سوال یہی ہے کہ ادیب طبقاتی کشمکش میں کس طبقہ کی حمایت کر رہا ہے کیا وہ دم توڑتی اقدار کے گیت گاتا ہے۔ اور مردہ نظام کی قصیدہ خوانی کرتا ہے یا زندگی میں مادیت کے گمن گاتے ہوئے ابھرتے ہوئے عوام اور محنت کش طبقہ کے ساتھ شانہ ملا کر چلتا ہے۔ اگر وہ عوام کا دوست ہے تو درست یہی اس کی تخلیقات کا مقصد ہونا چاہیے اور یہی اس کا ادبی منصب !

مارکس کی تعلیمات کی رو سے کیونکہ معاشرہ کا ارتقاء اور زندگی کے دیگر مظاہر مادی احتیاجات اور اقتصادی عوامل کے مروجہ منت ہیں۔ اس لیے جب ان نظریات کا ادب پر اطلاق کیا گیا تو ادب اور اس کے ساتھ ساتھ دیگر فنون لطیفہ کے آغاز کا سرخ بھی معاشی تقاضوں کی صورت میں تلاش کیا گیا، جرمین ماہر معاشیات کا مل بیونٹنر، روسی نقاد پٹنوف اور انگریزی نقاد جارج ٹامسن ان سبھی نے مکافی اور زمینی بعد کے باوجود ہیں اسی خیال کا اظہار کیا کہ کام کرتے وقت منہ سے نکلنے والی آوازیں تناسب کے سانچے میں ڈھلیں تو آہنگ نے جنم لے کر نغماتی شعاعی اور ترنم کی تشکیل کی جب کہ محنت کرتے وقت جسم کی مختلف انواع حرکات نے فن کا راند حسن سے ترتیب پا کر رقص اور اس کی مختلف کیفیات کی تخلیق کی۔ اسی طرح اس انداز نظر کی رو سے آلات موسیقی کی اصل آلات کشا و زری اور اوزاروں میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ ونٹ (WUNDT) نے بھی ایسے ہی خیال کا اظہار کیا کہ قدیم معبدوں یا وحشی معاشرے میں رقص کے ساتھ گائے جانے والے نغمات اور نغمات کے آہنگ کا ماخذ بھی مختلف کاموں سے وابستہ مخصوص گیتوں کے آہنگ میں تلاش

کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح بوچر (BUCHER) کے خیال میں بھی آہنگ کے احساس نے کام سے وابستہ جسمانی حرکات سے جنم لیا۔

یہ انداز نظر بظاہر انتہا پسندانہ اور غلو پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس میں کئی نہ ہی، جزوی صداقت یقیناً نظر آئے گی۔ آج شاعری رقص و موسیقی کو ان کی ابتدائی اور اصلی صورت میں دیکھنا مشکل ہی نہیں غالباً ناممکن بھی ہو گا۔ کیونکہ فن کاروں نے صدیوں کے ریاض اور خون جگر کی آمیزش کے بعد ادب اور فنون لطیفہ کو اس مقام تک پہنچا دیا ہے کہ آج فنی لوازم کی پیدا کردہ SOPHISTICATION کی بنا پر اصل حدود و خیال کا سراغ لگنا ناممکن ہے۔ لیکن غیر متمدن معاشرے کے فنون لطیفہ یا لوک ادب اور رقص وغیرہ کا اس لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو اس انداز نظر کی کم از کم، جزوی صداقت آشکار ہو جاتی ہے۔ مانجھی کے گیت اور دیہی رقص اس سلسلہ کی اچھی مثالیں ہیں۔ کیا دھول کی چھو اچھو! چھو اچھو!! میں ایک خاص ترنم اور آہنگ نہیں؟

ایسے نظریات نئے پن کی وجہ سے چونکا تو دیتے ہیں، لیکن ان پر نوراً ایمان نہ لانا چاہئے۔ کیونکہ یہ محض مفروضات ہیں۔ ایسے مفروضات جن کی صداقت قیاسات ہی سے ثابت کی جا سکتی ہے، چنانچہ اس نظریہ کے مخالفین نے اس امر پر زور دیا کہ انسان میں آہنگ کا احساس فطری اور جنتی ہے۔ چلنے میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات، دل کی دھڑکن، سانس کا مدد و جزر، آواز کا زیر و بم اور گفتگو میں مناسب وقفے۔ یہ سب کچھ جنتی ہے اور ان سے ہی آہنگ کا شعور جنم لے سکتا ہے۔ پھر خود فطرت میں بھی آہنگ اور تناسب موجود ہے اس ضمن میں جھوٹے درخت، شاخ گل کی چمک اور سب سے بڑھ کر زہد سرامرخ چمن۔ کیا ان سے درس آہنگ دیا جا سکتا تھا؟ بظاہر یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ پچوکنی سے ہانسری بنی ہوگی، لیکن کیا

سرکڑوں سے گزرتی ہوا بانسری نہیں بجاتی ؟

ادب کے تخلیقی محرکات کی نشاندہی ادبی تنقید کے اہم مباحث میں سے ہے ، مارکسی تنقید کی اہمیت اس لحاظ سے فرہم جاتی ہے کہ اس نے ان مباحث کو ایک نئی جہت عطا کی ۔

مارکسی تنقید میں کیونکہ ادب کو طبقاتی کش مکش میں ہموکاری طبقہ کی ترجمانی کرنی ہے ۔ اس لیے اس میں مقصد کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے ۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو تکنیک کی بے ضابطگیوں اور اظہار کی خامیوں کو بھی مقصد پر قربان کر دیا جاتا ہے ۔ ان ناقدین کے بموجب زبان اور دیگر اظہاری سانچے نہ تو خلا میں تخلیق ہوتے ہیں ، اور نہ ہی انہیں خارج سے تخلیق کاروں پر مسلط کیا گیا ، چنانچہ میکسم گورکی کے بقول :

” زبان عوام نے تخلیق کی ، ادیب اپنے وطن اور جموں غنوں کے جذبات کا ترجمان ہے ، وہ ان کا قلب اور گوش و چشم ہے ، وہ تو نوائے عصر ہے ۔“

مارکسی ناقد کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ ادیب کیا کہتا ہے اسے اس سے اتنی چسپی نہیں کہ وہ کیسے کہتا ہے اس کا تجربہ نہ نکلا کہ انتہا پسند ناقدین نے ادب کو محض اشتراکیت کے پرچار کا ذریعہ تصور کرتے ہوئے تخلیق کو صرف نمرہ بازی بنا دیا ، اور پراپیگنڈا پر ادبی حسن کو بھیٹ چڑھا دیا ، ادب کے مقصد سے شاید کسی کو بھی انکار نہ ہوگا لیکن جب ایک مخصوص نوع کا مقصد ادب سمجھا جائے تو تنقید تخلیق کی ماہنامائی کی بجائے ناقدین جاتی ہے ، چنانچہ اردو کے بعض مارکسی ناقدین نے بھی بعض عظیم شعراء کو

چنانچہ ان ناقدین ہی کی بدولت نظیر اکبر آبادی کی شاعرانہ عظمت اچاگر ہو سکی
نظیر کو اس کے ہم عصر شاعروں اور تذکرہ نگاروں نے جس طرح نظر انداز کیا وہ کوئی
ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ واضح رہے کہ ان کی اہمیت تسلیم نہ کرنے والوں میں ایسے ایسے
نقاد بھی ہیں جن کے سترے مذاق (محمد حسین آزاد، متوازن رائے، شیفتہ، ابراہیم علی
تغییدی، صلاحیتوں، حالی) کا آج بھی اعتراف کیا جاتا ہے۔ لیکن مارکسی نقادوں
نے نظیر میں وہ سب کچھ پایا جو ایک عوامی شاعر کے لیے لازم ہے۔ سوائے اردو کا
پہلا عوامی شاعر قرار دیا۔

سیاسی لحاظ سے اشتراکیت سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس حقیقت
سے انکار مشکل ہے کہ مارکسی نقادوں نے اوہلی مسائل، تنقیدی معایر اور فنی
ضوابط کے مباحث میں اپنی تنقیدی بصیرت سے قابل قدر اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ
بمیشیت مجموعی اردو تنقید کو محض لفظی بحثوں اور شخصیت پرستی کے گورکھ دھندے سے
نکال کر ایک سائنٹیفک رویہ دیا۔

اشعوری محرکات کی علم کاری :

نفسیاتی تنقید

نفسیاتی تنقید کا دبستان بہت قدیم نہیں لیکن قلیل عرصہ میں جس طرح تحلیل نفسی نے انسانی سوچ کا رخ بدل کر رکھ دیا اور مذہب، معاشرہ، اخلاق اور جمالیات کے اصولوں میں انقلاب نوکا ہنگامہ برپا کیا، اسی طرح نفسیاتی تنقید بھی اصناف ادب اور تخلیقی سانچوں میں بعض اساسی تغیرات کی موجب بن کر اظہار و ابلاغ کے متنوع تجربات کے لیے سامان بیج مہیا کرنے کا باعث بنی۔

نفسیاتی تنقید کی اساس پہلے فرائیڈ کا نظریہٴ لاشعور بنا اور پھر اس میں ایڈلر اور فروید کی تعلیمات سے مزید گہرائی پیدا کی گئی۔ ادیبوں نفسیاتی تحقیقات کا پھیلتا دائرہ اور نئے دبستان اس میں بولمونی پیدا کرتے گئے، حتیٰ کہ آج آئرا پروگرف

(IRAPROGH) کی نفسیاتِ عمق (DEPTH PSYCHOLOGY) کی صورت

میں نفسیات اور اس کے حوالہ سے نفسیاتی تنقید کے آفاق میں مزید وسعت پیدا کی جا رہی ہے۔ نفسیاتی تنقید کے تنقیدی مطالعہ سے پیشتر اس امر کی وضاحت لازم

ہے کہ آج ادب میں نفسیاتی مباحثہ کی مقبولیت یا تنقید میں نفسیاتی مصطلحات کے قبول عام کا یہ مطلب نہیں کہ اس دہستان سے پہلے کبھی کسی نقاد نے نفسیات سے اپنی شرف نگاہی میں اضافہ نہ کیا تھا اور نہ ہی اس سے یہ سمجھ لینا چاہیے کہ صرف فریڈ ہڈلر اور ٹیگ ایسے عظیم مفکرین کی تعلیمات کی بدولت ادبی پرکھ میں نفسیاتی طریق کار کو بروئے کار لایا جانے لگا۔ نفسیات چونکہ انسانی ذہن اور کرداری حرکات کی تفہیم کا نام ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ نفسیات والوں سے پہلے بھی افراد اور تخلیق کار انسان اس کی سائنسی اور موسمی طرح رنگ بدلتی ذہنی کیفیات سے دلچسپ رکھتے تھے اور یہی وجہ ہے کہ جدید نفسیات سے عدم واقفیت اور جدید اصطلاحات نہ استعمال کرتے ہوئے بھی قدیم نقادوں نے بعض ایسی آراء کا اظہار کیا جن کی جوت نفسیاتی بصیرت سے آتی ہے بلکہ ڈیوڈ ڈیشیر (DAVID DAISCHES) تو اس نفسیاتی

بصیرت کو افلاطون تک لے جاتا ہے۔ اس کے خیال میں افلاطون نے تہہء اٹیس ادبی تخلیق کے عمل کی پیچیدگیوں کو جس طور سے واضح کیا وہ نفسیاتی طریقہ ہی ہے! اسی طرح پہلی صدی عیسویء ۱ کا اٹالوی نقاد لان جائی نس (LONGINUS)۔

بھی اپنے رسالہ "ON THE SUBLIME" میں اپنے نظریہ ادب کی صراحت میں بعض اوقات ایسے خیالات کا اظہار کر گیا، جنہیں نفسیاتی تنقید کی ذیل میں لایا جاسکتا ہے۔

اب انفرادی مثالوں سے قطع نظر بحیثیت مجموعی رومانی دہستانوں کے پیش رو اور ممتاز نقادوں جیسے کوکرتھ، اور ڈوڈورتھ اور شیپے وغیرہ نے شاعر، شاعری اور تخلیق عمل کے ضمن میں بعض اساسی نوعیت کے مباحث چھیڑے اور جب انہوں نے اس نوع کے سوالات کیے کہ شاعر کیا ہے؟ وہ کس ذہنی کیفیت کے تحت مائل تخلیق ہوتا ہے؟ تخیل کیا ہے اور شاعرانہ جذبات کیا ہیں؟ تو دراصل وہ ان مسائل پر اظہار خیال کر

رہے تھے جن سے آج کا نفسیاتی نقاد بھی دلچسپی رکھتا ہے۔ رومانی نقادوں کے نزدیک شاعری کی ذہنی حالت کو اساسی اہمیت حاصل تھی۔ اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ مخصوص نوعیت کی شاعری صرف خاص طرح کی ذہنی حالت ہی جنم دے سکتی ہے۔ اس سلسلہ میں یہ امر ملحوظ رہے کہ رومانیت کی تحریک سے وابستہ بیشتر شعراء اعلیٰ تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے، اسی لیے ان کی شاعری اور تنقید ایک ہی سکہ کے دو رخ قرار دیا جاسکتے ہیں۔ گویا جس خاص طرح کی ذہنی حالت نے ان کی مخصوص نوعیت کی شاعری کو جنم دیا، اسی نے تنقیدی اصول بھی وضع کیے اس سلسلہ میں لائنل ٹرائنگ (LIONEL TRILLING) نے اپنی کتاب "LIBERAL IMAGINATION" میں اس

سلسلہ کا اظہار کیا:

”اپنی ہیئت ترکیبی سے قطع نظر یہ ادب کم از کم ان معنوں میں تو یقیناً -
نفسیاتی تھا کہ اس میں خود آگہی اور عرفانِ ذات پر پُر جوش زور دیا
گیا تھا“

وہ مزید بظہار ہے:

”انیسویں صدی کے رومانی ادب کی انتہائی صورتوں میں سے تحلیلِ نفسی
ایک ہے“

دیگر نقادوں کے مقابلہ میں کورتھ میں زیادہ گہرائی تھی۔ اسے فلسفہ کار چاہا شعور
تھا اور وہ جرمن فلاسفوں سے خاص طور سے متاثر تھا۔ فلسفہ نے اس کے تحلیلِ ذہن
کو مزید پلا بخشی اور یوں جدید نفسیات کے کہیں پہلے اس نے آج کے نفسیاتی
مباحث کی داغ بیل ڈالی۔ چنانچہ تحلیل پر اس نے جو کچھ لکھا وہ آج کے کس نفسیات دان
کے قلم سے نکلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تھا تو وہ رومانی تنقید کا صمد و گمرانی ایس ایلٹ
اور ہرٹ رٹھ اسے پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ہرٹ رٹھ کے

خیال میں تو کوکرتج پہلا نفسیاتی نقاد ہی نہیں بلکہ ادنیٰ تنقید میں لفظ "PSYCHOLOGY" بھی پہلے اسی نے استعمال کیا بلکہ اس نے سب سے پہلے یہ عرصہ کیا کہ تخیل کا سرچشمہ لاشعور سے پھوٹتا ہے بلکہ یہ عجیب ہی معلوم ہو لیکن حقیقت کہ کوکرتج مسمرخیم کے نظریہ کے بانی MESMER سے بہت متاثر تھا۔ اسی طرح اس نے خوابوں کی لاشعوری کارکردگی کا بھی خصوصی تذکرہ کیا بلکہ علاوہ انہیں شریک نے اپنے جس نظریہ کو اجتماعی لاشعور کے نام سے موسوم کیا۔ اس کی ابتدائی صورت بھی اشارات کے مدپ میں کوکرتج کی تحریروں میں دیکھی جاسکتی ہے بلکہ

ان انفرادی اور استثنائی مثالوں سے قطع نظر کرتے ہوئے عمومی لحاظ سے جائزہ لینے پر نفسیاتی تنقید کے مخصوص مباحث کی یوں درجہ بندی کی جاسکتی ہے،
الف : مختلف اصنافِ ادب کے نفسیاتی محرکات کا سراغ، وضاحت اور تخلیقی عمل یا مخصوص تخلیقات سے ان کے رابطہ کی انہیم۔

ب : تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس کی دریافت اور پھر اس کی روشنی میں تخلیقی شخصیت کا مطالعہ۔

ج : نفسیاتی اصولوں کے سیاق و سباق میں مخصوص تخلیقی کاوشوں کی تشریح و توضیح اور پھر ان کے اہل مرتبہ کا تعین۔

نفسیاتی تنقید کے دائرہ عمل کی اس تکون سے واضح ہو جاتا ہے کہ نفسیاتی نقاد کی

۱۔ "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.172

ایضاً ، ص ۱۰۳

ایضاً ، ص ۱۰۴

ایضاً ، ص ۱۰۵

۲

۳

۴

تخلیق اور تخلیق کار کے مطالعے سے کسی تیب پر پہنچنے کی کوشش کرنا ہے۔ تخلیقی عمل تخلیق کار میں بعض ایسے مخصوص نفسی تغیرات کا موجب بنتا ہے جو اس کی شخصیت کے لیے بعض نفسی فوائد کا باعث بنتے ہیں۔ اور یوں ایک کے مطالعہ کو دوسرے کا مطالعہ لازم قرار پاتا ہے۔ اگر نفسیاتی نقاد محض تخلیق کار تک ہی خود کو محدود رکھے تو یہ نفسی معالج کا کام کرنے والی بات ہوگی۔ اس کے برعکس اگر وہ تخلیقات ہی کی نفسیاتی چھان پھٹک میں الجھا رہے تو یہ ہوا میں تیر چلنے والی بات ہوگی۔ نفسیاتی تنقید سے پہلے تاریخی اور عمرانی تنقید کے وقت انوں میں بھی تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے کردار کی حرکات کی پیچیدگیوں کی تفسیر پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ لیکن نفسیاتی تنقید یوں بے جواہریت اختیار کر جاتی ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ تخلیق کار کی نفسی اساس اور کردار کی حرکات کی تلاش میں گہرائی اور شرف نگاہی کے ساتھ ساتھ سائنسی بلکہ طبی تحقیقات ڈیکورنگ ایک مرحلہ پر نفسیات علم الادویسے جاملتی ہے، کو بروئے کار لانا ناممکن ہو گیا اور یوں تنقید کی تاریخ میں پہلی مرتبہ تخلیق اور تخلیق کار دونوں کو نفسیات کی صورت میں ایک محدود شیشہ میں رکھ کر ان کی پیچیدگیوں اور باہمی اثر پذیری کا مطالعہ ممکن ہو گیا۔

فرائڈ کا نظریہ لا شعور اور اس کے تیبہ میں مدخل کیا گیا تحلیل نفسی کا نظریہ (اور طریق علاج) اب بھی متنازعہ فیہ ہے۔ یہاں اس کے حسن و قبح اور طبی حیثیت سے تعرض نہیں اور اس نزاعی گھمروں میں الجھے بغیر تناکھ دینا کافی ہے کہ تحلیل نفسی نے نفسیات کو ایک نئی وسعت اور گہرائی عطا کی۔ چنانچہ زندگی اور فن کے دیگر شعبوں کی مانند ادبی تنقید بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ فرائڈ نے تحلیل نفسی کا نظریہ قواعد صوابی عقل کے مریضوں کی شفا کے لیے پیش کیا تھا۔ لیکن بعد میں جیسے جیسے اس کے شاگرد اور مقلدین مزید تحقیقات سے نفسی اہمیت کے مواوکی فراہم کرتے گئے۔ اس نظریہ کی چمک اسے ہمہ گیر بناتی گئی۔ فرائڈ نے تو حتیٰ طور پر جنس کے ارتفاع "SUBLIMATION"

کے سلسلہ میں تخلیقی محرکات کی بات کی تھی۔ نہ وہ ادبی نقاد تھا اور نہ ہی اس نے خود اپنے نظریات کی روشنی میں ادبی تنقید کے اصول و قوانین مدون کرنے کی کوشش کی۔ مگر اس نے دستور و نسکی ملے وغیرہ پر مضامین لکھے اور منائیز کے خالق یونانارٹو پر مفصل مقالہ بھی تعلیم بند کیا۔ لیکن ان تحریروں کا اولین مقصد ادبی مباحث کی تفہیم نہیں بلکہ جنس اور اس کی کارکردگیوں کے تنوع کی وضاحت کیلئے شواہد فراہم کرنا تھا۔

فرائیڈ کے بعد اس کے شاگردوں اور نفسیات سے گہری دلچسپی رکھنے والے نقادوں نے باقاعدہ طور سے ادبی تشریحات اور مصنفین کے حالات کے تفصیل میں تحلیل نفسی کو مشعل بنا کر لاشعور کے غلم حیرت آباد میں جھانکنے کی سعی کی۔ اس ضمن میں فرائیڈ کا شاگرد اور اس کا مشہور سوانح نگار ڈاکٹر ارنسٹ جونز خصوصاً "ہدیکرہ کا محتاج" ہے۔ اس نے اپنی کتاب "HAMLET AND OEDIPUS" میں شیکسپیئر کے ہملٹ کی انجھی ہوئی شخصیت کا نفسیاتی تجزیہ ہی نہ کیا بلکہ اس خیال کا بھی اظہار کیا: "ہر وہ بات جو ڈرامہ کے داخلی معانی کا پییدہ کھولنے کو ہمارے لیے کلید بن سکتی ہے۔ وہ یقیناً شیکسپیئر کے ذہن کی گہرائیوں کے طریق کار کی تفہیم کے لیے بھی سراغ مہیا کر سکتی ہے۔"

اور وہ اس لیے جیسے کہ اس نے ایک اور مضمون میں بھی کہا ہے: "شیکسپیئر کے لیے ہملٹ کی تحریر ایک طرح سے ان تکلیف دہ بیانات سے

لے مضمون کا نام "DOSTOYEVSKY AND PARICIDE"

۱۰ "THE DEATH OF HAMLET'S FATHER: ESSAY IN APPLIED

چشمکاپانے کی کامیاب جزوی سعی تھی جن کا اظہار اس کے ان سونٹوں کے مطالعہ سے ہوتا ہے۔ جن میں اس کے ایک نوجوان شریف زادہ محبوب اور معشوقہ کی بے وفائی کے داغ ناکامی کی عکاسی متی ہے؟

ارنٹ جزیرہ اور اس کے ہم عصر نفسیات دانوں تک نفسیاتی مباحث اور ان سے وابستہ جنسی کارکردگیوں کی سنسن خیزی ختم ہو چکی تھی، گو ان کی نزاری حیثیت میں کمی نہ ہوئی تھی۔ نفسیات دانوں اور بعض دیگر علوم کے ماہرین (جیسے اساطیر علم انسان وغیرہ) کی مسلسل تحقیقات کے باعث تحلیل نفسی کے موضوعات کی علمی حیثیت متعین ہو چکی تھی۔ دیگر علوم کی مانند تنقید میں بھی نفسیات سے کسب فیض کا آغاز ہی تھا اور گوانٹ جزیرہ اور بعض دیگر اصحاب کی ان پیشرو تحریروں میں وقت نظری پر مبنی گفتہ آفرینی متی ہے۔ لیکن ان کے تمام فیصلوں یا نتائج کو آج سو فیصد درست سمجھ کر تسلیم کرنا ضروری نہیں کیونکہ کسی بھی نزاری نظریہ کے مہلکین (اور بعض ازاں مقلدین) میں ابتدائی مخالفت کی بناء پر شروع شروع میں قدرے "جارحانہ" انداز ملتا ہے۔ پھر غلو کی وجہ سے جزوی صداقت سے کلی صداقت اور خصوصاً عمومی قرار دینے کا رجحان بھی قوی تر ہوتا ہے۔ اس سے نظریات کی تطبیق میں جو احتیاط پسندی اور استخراج نتائج میں جو افراط و تفریط پائی جاتی ہے۔ اس کے باعث ایسی تنقید ادب پارہ کو بھی مریض سمجھتے ہوئے ادبی تہذیب کاری میں کانک "کا سا انداز" دوا رکھتی ہے۔ اس لیے مواد کی نفسیاتی دلچسپی اور نتائج کے انوکھے پن کے باوجود یہ اس توازن سے محروم ہوتی ہے جو ہر نوع کی ادبی حقیقت کی اساس ہے۔

چونکہ ہملٹ کا ہی ذکر ہو رہا ہے، اس لیے اپنے استدلال کی وضاحت بھی ہملٹ کی مثال سے کرنے کی کوشش کروں گا۔ ۸۵۹ میں ڈاکٹر جے سی۔ بکنل (J. C. BUCKNILL) نے اپنی کتاب "PSYCHOLOGY OF SHAKESPEARE" میں

ڈاکٹر ارنسٹ جونز سے کہیں پہلے اس خیال کا اظہار کیا کہ ہملت کا تمام تختہ ہی مطالعہ نفسیات پر استوار ہونا چاہیئے۔ خود اس نے ۷۴ صفحات پر ہملت کے کردار کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا۔ اس کے خیال میں ہملت مایہ نوا تھا مریض تھا۔ ڈاکٹر ایم جے۔ ٹارن کی کتاب "MENTAL DISORDERS" ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی۔ اس نے صاحبزادی

شواہد کی روشنی میں ہملت کی شخصیت کا مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ وہ قبل از وقت ذہنی توازن کے انحطاط یعنی "DÉMENTIA PRECOX" کا شکار تھا۔ اس سے

اگے سال ایک سمرول (H. SOMERVILLE) نے "MADNESS

IN SHAKESPEAREAN TRAGEDY" میں ہملت کی یوں تشخیص کی کہ وہ "MANIC

DEPRESSIVE" تھا۔ یہ نیم دیوانگی کی وہ قسم ہے جس میں مریض پر خوشی اور غم کے دورے سے پڑتے ہیں۔ ایک وقت ضرورت سے زیادہ خوش ہے تو دوسرے وقت غم کی آغوش گہرائیوں میں ڈوب جاتا ہے۔ بہت سے شعرا یوں غم اور خوشی کے درمیان پینڈولم کی طرح جھولتے رہتے ہیں۔ اس نے سوال کیا کہ کیا شیکسپیر بھی ایسی ہی کیفیات سے دوچار رہتا تھا؟ اور اپنے استدلال سے اس بات کا جواب بھی دیا کہ جب ہم ناسٹاف اور میکبتھ کا مطالعہ کریں تو اس ضمن میں کسی طرح کا شک و شبہ نہیں رہتا؟

اس سلسلہ میں فرانتز کے ایک اور شاگرد ڈاکٹر ہنس ساش (HANS

SACHS) کا نام بھی لیا جاسکتا ہے۔ اس نے شیکسپیر ہی کے ایک اور ڈرامہ

"MEASURE FOR MEASURE" کا تحلیل نفسی کے اصولوں کے تحت مطالعہ کرتے

ہوئے اس کی تشریح نوے معانی کی نئی جہات دریافت کیں۔ اس کی کتاب

"CREATIVE UNCONSCIOUS" بہت مشہور ہے۔ اس نے مخصوص ادب

پاروں کے ساتھ ساتھ ادب کی بھی تحلیل نفسی کی۔ اس کی تدریس کاری کا انداز کتاب کے

نام تخلیقی لا شعور سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔

تخلیقی لاشعور سے ہی اس انداز کی تنقید کی ضرورت، اہمیت اور منصب کا بھی سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ بعض تخلیق کاروں میں ذہن کی پیچیدہ ساخت اور شخصیت میں متنوع اور بعض اوقات تو متضاد نفسی محرکات کی کارفرمائی کے باعث تخلیقی شعور پر لاشعور کے اثرات کافی سے زیادہ گہرائی تک مرتسم ہوتے ہیں۔ یوں تخلیقی لاشعور کی تسکین کا ایک انداز بن جاتی ہے۔ کیونکہ اس میں تخلیق کار کا اپنا تنقیدی شعور، ادبی قدروں کا حسن اور زندگی کے بارے میں مخصوص زاویہ نگاہ کی روشنی بھی شامل ہوتی ہے۔ اس لیے لاشعور کی تسکین یا اظہار کا یہ انداز خواہوں ایسا (بظاہر) بے ربط اور پاگل کی جڑا ایسی بے معنی بات نہیں بنتی، لیکن اس کے باوجود بعض اوقات تخلیقات میں کوئی نہ کوئی ایسی پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ ہر عہد کے قاری کے ذوق یا نقد کی تنقیدی بصیرت کے لیے ایک چیلنج بنی رہتی ہیں۔ چنانچہ شکسپیئر کے بعض ڈرامے بھی اسی قریب میں لئے جاسکتے ہیں۔ اس کے وہ ڈرامے جو "PROBLEM PLAYS"

"BITTER TRAGEDIES" کہلاتے ہیں ان کے کرداروں یا واقعات کے تانے بانے میں کوئی نہ کوئی ایسی بات ضرور ہے جو ذہن کے لیے گریز پاسی رہتی ہے۔ اس لیے اپنے کرداروں کی نفسی ساخت کی پیچیدگیوں کی بنا پر ان کرداروں یا ڈراموں کو نفسیاتی تنقید سے زیادہ بہتر طریقہ سے سمجھا جاسکتا ہے اور وہیں میر، غالب، حسرت اور ذائق وغیرہ کی شاعری کے بعض پہلوؤں پر بھی نفسیاتی تنقید سے یا تو بہتر طور پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے یا انہیں نئے زاویے سے دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح دبستانِ گلشن کے بعض شعرا یا ریختی ایسی صنف سے وابستہ تخلیقی محرکات کی تہ میں نفسی عوامل کی تنہیم سے ان کا نئے تناظر میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

ادب پاروں کی نفسیاتی تشریح کے ساتھ ساتھ نفسیاتی تنقید کا وہ سراہم ترین فریضہ مصنف کی نفسیاتی ساخت کے تعین اور پھر اس کی روشنی میں اس کی تخلیقی

کاوشوں کا جائزہ لینا ہے۔ بعض اوقات یہ جائزہ صرف تخلیقی کاوشوں تک ہی محدود رہتا ہے جب کہ بعض نقاد یہ بھی دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ تخلیقات کس حد تک مصنف کی نفسی ساخت اور اس سے جنم لینے والی پیچیدگیوں کی مرہون منت ہیں۔ بقول ہربرٹ ریڈ :

”میں تو اس عقیدہ کا حامل ہوں کہ شاعر کی شخصیت کی کئی تفہیم سے حاصل شدہ معلومات اس کی شاعری کی تحسین کے لیے بہترین بنیاد بن سکتی ہیں۔“

چنانچہ اس نے اپنے اسی معیار سے شیپلے کی بھی زندگی، شادی، اپنی بیوی ہیریٹ سے تعلقات اور بعد ازاں میری گوڈوین (MARY GODWIN) کے اغوار کے ساتھ ساتھ اس کے اعصابی خلل کا بھی تفصیلی مطالعہ کیا اور تب کہیں جا کر وہ شیپلے کے دفاع کے قابل ہوا۔

با اطلاق دیگر تخلیق کا نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی پیچیدگیوں سے براہ راست اور بلا واسطہ تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے گو یہ کام اتنا آسان نہیں، اور مرحوم تخلیق کاروں کی صورت میں تو مخصوص نوعیت کے نفسی اہمیت کے مواد کی قولا بھی بہت مشکل ہے۔ لیکن ایسے نقادوں کی کمی نہیں جنہوں نے تحقیقات سے یہ ہفت غلوں بھی لے کر لیا، بعض اوقات تخلیق کاروں کی تحلیل نفسی کا یہ مرحلہ آسان بھی ہو جاتا ہے اور ان کے بارے میں نفسیاتی مواد کی قولا بھی آسان ہی نہیں ہوتی، بلکہ اس پر انحصار بھی کیا جاتا ہے۔ مثلاً ڈراما ہرین نفسیات نے ایملی زولا کا مطالعہ کر کے اس کی آثار طبعی ہی کو اس کی تخلیقات کا سرچشمہ قرار دیا، اسی طرح جب میر نے ... مجھے رکتے رکتے جنوں

ہو گیا۔۔۔۔۔ کے اجمال کی دشمنی میں وضاحت کردی یا مومن اور داغ نے اپنے عشقیہ واقعات پر مبنی دشمنیاں نکھیں تو ان سے بھی کسی حد تک استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

”نفسی دریافت“ کے یہ تین طریقے بروئے کار لے جاسکتے ہیں :

(۱) تخلیقات کے تجزیہ سے ایسے اصولوں کا استخراج جن سے تخلیق کار کی نفسی واردات

پر بھی روشنی پڑ سکتی ہو۔ اس مقصد کے لیے یا تو اس کی تمام تخلیقات کا تفصیلی

جائزہ لینا ہو گا ورنہ ایسی تخلیقات کو تو یقیناً پیش نگاہ رکھنا ضروری ہو گا، جو

اہم اور نمائندہ بھی جانے کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اہمیت کے مواد کی بھی حامل

ہوں، مثلاً میر کی شاعری میں ہم جنسیت کے ساتھ ساتھ ”پاپرستی“

(FOOT PETISHISM) کے بھی واضح رجحانات ملتے ہیں، کیونکہ میر کے

بارے میں نفسیاتی اہمیت کا ایسا مواد موجود نہیں جس کی روشنی میں اس مخصوص

انڈاز کے اشعار کی نفسی توضیح کی جاسکتی ہو۔ اس لیے اس رجحان کے عکاس

اشعار کی ادا وہی سے میر کے ذہن کی گہرائیوں یا اس کے جنس رویہ کو سمجھا

جاسکتا ہے۔

(۲) تخلیق کار کی زندگی کے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ نجی خطوط، ڈائریوں،

نمود نوشت سوانح عمریوں، اعترافات اور مذاکیر (MEMOIRS) وغیرہ

کی مدد سے اس کی شخصیت اور تخلیقی ذہن کی تشکیل کرنے والے عوامل کے

تعیین سے زندگی کے اہم نفسی وقوعات اور حوادث کا سراغ لگ کر ان کی روشنی

میں تخلیقات کا عمومی جائزہ یا مخصوص ادب پاروں کا تجزیاتی مطالعہ کرنا۔ یہ

طریقہ بہت مفید اور پہلے طریقے کے مقابلے میں کہیں زیادہ مفوق اور بادشوق

ہے اور بیشتر نفسیاتی مطالعات اسی طریقہ سے کیے جاتے ہیں اور جب ہر چٹ پٹ

نے بائرن پر اپنے مقالہ کا یوں آغاز کیا، تو اس نے محض اپنے تنقیدی مسلک ہی

کی وضاحت نہ کی بلکہ نفسیاتی مطالعہ کے اس انداز کی اہمیت بھی اجاگر کی۔ اس کے بقول :

”ماثرن کی زندگی اور فن کا نئے انداز سے جائزہ لینے کا صرف ایک یہی طریقہ ہو سکتا ہے کہ اس کی تمام منظومات و خطوط اور دیگر نجی کوائف سے مکمل واقفیت حاصل کی جائے ؟“

خطوط وغیرہ قسم کی تحریریں اس بنا پر نفسیاتی مواد کی صورت اختیار کر جاتی ہیں کہ تخلیقات کی مانند یہ قارئین کو رام کے لیے نہیں ہوتیں، خطوط بڑی حد تک اور ڈائری وغیرہ کئی طور سے ذاتی حیثیت رکھتی ہے، غالب نے جب اپنے بے تکلف احباب کو خطوط لکھے، تو اس کے نزدیک ان کی اہمیت غزلیات ایسی نہ ہو گی، لیکن آج ان خطوط کی امداد سے ہی غالب کی زندگی کے کئی گوشے، جو اب تک نہاں تھے، نئی روشنی میں لانے جا رہے ہیں۔ یوں ان خطوط کے آئینہ میں غالب کی نفس زندگی کے عدد و خیال دیکھے جاسکتے ہیں، احمد نعیم قاسمی کو لکھے گئے اور ان ہی کے مرتبہ منٹو کے خطوط ”بھی چھپ چکے ہیں، ان کے مطالعہ سے منٹو کے ذہن کو اور اس کی نفس ساخت کو بڑی حد تک سمجھا جاسکتا ہے، کیونکہ وہ خط اس عہد سے تعلق رکھتے ہیں، جب وہ ابھی ”بن رہا تھا، اس لیے اس کی شخصیت کے بعض رجحانات اور زندگی“ اب اور مختصر فائدہ کے بارے میں اس کے اندازِ نظر کی تفہیم کے لیے یہ خطوط کا رآئنیسی کلید کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں، ڈاکٹر وحید قریشی نے شبلی کی حیات معاشیہ میں شبلی کی زندگی کے اہم ترین جذباتی موثر اور نفسیاتی حادثہ کا سراغ لگانے میں شبلی کے ان خطوط سے بھی بہت کام لیا جو عطیہ بیگم کو لکھے گئے تھے۔ اور اسی لیے اب ان خطوط

کی روشنی میں شبکی کسی بعض غزلیں نئے معافی اختیار کر جاتی ہیں، اسی طرح اقبال نے عطیہ یگیم کو جو خطوط لکھے، ان میں بھی اس کی جذباتی کشش کا بین اسطور مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ شبیے اپنے وقت کی نزامی شخصیت ہی نہ بنا بلکہ آنے والے نقادوں اور سماج نگاروں کے لیے ایک متنازعہ فیہ تخلیق کار بھی! وہ مدتوں اپنی بیوی ہیریٹ سے بُرے سلوک کی وجہ سے زیرِ عتاب رہا، لیکن جب ڈاکٹر لیسلی ہوسٹن (LESLIE HOSTEN) کے ہاتھ بیوی کے نام لکھے گئے غیر مہجور خطوط لگے تب کہیں انکی اشاعت کے بعد شبیے کے بارے میں مفروضہ غلط فہمیوں کا کسی قدر خاتمہ ہوا۔

خطوط پاس بے زور دیا گیا کہ ان میں بے ساختہ پن کہیں زیادہ ہوتا ہے اس لیے ان کے زیادہ شخص ہونے کا امکان قوی تر ہے، مگر خود نوشت سوانح عمریاں اعتراضات اور مذاکیر وغیرہ شعوری کاوش کے مرہون منت ہوتے ہیں، لیکن ان کا نفسی محرک بالعموم فرسیت میں تلاش کیا جاسکتا ہے اس لیے ان سے بھی کسی حد تک شخصیت کی تفہیم میں امداد لی جاسکتی ہے اور اگر لکھنے والا محسوس ایسا ہے پاک ہو تو پھر ان کی نفسیاتی اہمیت مسلم؛ لیکن بعض اوقات ایسی تحریروں کے لا شعوری محرکات جس نفس تسکین کا باطلہ بنتے ہیں۔ ان کی پیپیسیجی کی وجہ سے ایسی تحریریں نفسیاتی نقاد کو سراب دکھا کر غلط

راہ پر بھی لے جاسکتی ہے۔ اسی لیے تو ڈاکٹر ایڈنڈ برگلر (BERGLER)

نے ایسی تحریروں سے استفادہ کرتے وقت بہت زیادہ محتاط رویہ اختیار کرنے کا مشورہ دیا ہے، کیونکہ بعض اوقات خود نوشت سوانح عمریوں یا اعتراضات کی بے پائی اور پتہ کی آڑ لے کر لکھنے والوں نے اپنی ناکردہ گناہی کی داد وصول کرنے اور محرومیوں کا مٹاوا کرنے کی کوشش بھی کی ہے اس ضمن میں جوش ملیح آبادی کی یادوں کی برات "بطور مثال" پیش کی جاسکتی ہے۔

اس طرح بعض اوقات لکھنے والا اپنی الجھنوں کے صحیح یا مبالغہ آمیز تذکرہ سے شرمی

آسودگی بھی حاصل کرتا ہے۔ اس ہے اس نوع کی ہر بے باک تحریر کو محض بے باکی ہی صفت کی بنا پر سو فی صد درست تسلیم نہ کر لینا چاہیئے۔

اس بناؤ سے متوازن اور نفسیاتی اہمیت کے حامل مواد والی سوانح عمریوں کی اہمیت بہت زیادہ جڑ جاتی ہے اور میں قدیم تذکروں یا حالی اور بٹل کی کھنگنی سوانحات کا تذکرہ ہی کیا کہ حالی خود ہی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کا عہد کرشیل بائیوگرافی کہنے کا نہیں موجودہ عہد میں بھی ایسی سوانح عمریاں یا خاکے کم ہی ملیں گے، جن میں تخلیق کار کے اندر چھپے اصل انسان کو بے نقاب کرنے کی کاوش ملتی ہو۔

(۳) ان دو طریقوں کو ملا کر ایک تیسرا طریقہ بھی وضع کیا جاسکتا ہے، یعنی تخلیق کار کے حالات، تربیت اور تخلیقات کا پہلو بہ پہلو جائزہ لیتے ہوئے مخصوص تخلیقات کو زندگی کے مخصوص حوادث اور نفسی وقوعات کے تابع کرنا، یہ طریقہ جہاں بے حد سودمند اور دلچسپ نتائج کا موجب بنتا ہے۔ وہاں نسبتاً وقت طلب بھی ہے۔ اس کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ نقاد کو نفسیاتی اہمیت کے تمام وقوعات کا علم ہو۔ شاید اسی لیے بہت سے نقادوں کا یہ خیال ہے کہ آج اگر این ایتھوے (ANN HAWTHAWAY) کے بارے میں فصل معلومات

حاصل ہوں تو شیکسپیر کے سانیٹ ("SONNETS") زیادہ بہتر طور پر لکھے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر ڈواگو کی پیرٹرسن لارا کا کردار بورس پیٹرننگ کی سیکرٹری اور دوست (بعض کے خیال میں محبوبہ) OLGA IVINSKAYA سے اتنا مشابہ ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے گویا پیٹرننگ نے اس کی تصویر کشی کی ہو۔ حتیٰ کہ پیرٹرسن کی مانند ادولف کا اختتام بھی، اس ضمن میں نقاد کا کام کسی بھی محقق سے کم نہیں ہوتا اور وہ ہر ممکن ذرائع سے حصولِ شواہد کے بعد نتائج ترتیب دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ولسن ناٹ (WILSON KNIGHT)

نے بائرن کی خرابی زندگی، بیوی سے ناچاقی اور اس کے جنسی باعث، سوتیلی بہن سے جنسی تعلقات کی نرماعی حیثیت اور ہم جنسیت سے دلچسپی، ان سب پر اس نے اپنی کتاب "LORD BYRON'S MARRIAGE" میں تفصیلی روشنی ڈالی۔ یوں بائرن کی جنسیت کے حوالہ سے اس کی تخلیقات کو سمجھنے کے لیے یہ کتاب ناگزیر ہے۔ دستور و نسکی کی زندگی بذاتِ خود اچھی خاصی داستان ہے۔ اور اس کے بعض ناول جیسے "THE HOUSE OF THE DEAD" "THE GAMBLER" اور "IDIOT" وغیرہ اس کی اپنی زندگی کے مخصوص ادوار کے مظہر ہیں۔ اس نے خود کو کئی سال سائیریا میں گزارے تھے۔ اور پہلا ناول اسی دور کے بارے میں ہے۔ جو اس کے لیے مراقبہ صوفی صورت اختیار کر چکا تھا اور یہی دوسرے ناول کے پیرو کا حال ہے۔ وہ خود مرگی کا مریض تھا اور یہی مریض تیسرے ناول کے ہیرو کا ہے اسی طرح اس مے بعض اور ناولوں میں بھی اس کی زندگی کے بعض اوجھاوٹ کی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

مگر ہنس راج رہبر نفسیاتی نقاد نہیں لیکن انہوں نے بھی پیر چند کی سوانح عمری میں یہی طریقہ برتتے ہوئے پیر چند کی زندگی کے مخصوص واقعات اور اہم شخصی جزئیات کی ذیل میں افسانوں اور ناولوں سے دیے ہی واقعات و بیانات کے حوالے جن کیے۔

یہ طریقہ دلچسپ تو ہے لیکن اس طریقہ کا جواز محض دلچسپی نہیں بن سکتی، نقاد کا کام اپنے قارئین کے لیے ایسے شواہد کی فراہمی مگر محض سنسنی خیزی یا پٹھانے کے لیے ہے تو یہ نتیجہ نہ کہج روی ہوگی، لیکن اگر نقاد ان واقعات و حوادث کی روشنی میں تخلیق کے کسی نے پہلو کو بے نقاب کرتا ہے۔ کسی خصوصیت پر نئے ناول سے روشنی ڈالتا ہے یا تخلیقی محرک کے تئیں سے تخلیق کا پس منظر واضح کرتے ہوئے اس کی قدر و قیمت

کاتبین کرتا ہے۔ یہ اور اس نوعیت کے مقاصد کی تکمیل ہی اس طریقہ کو بروئے کار لانے کا جواز ہے۔ اب یہ سبھی جانتے ہیں کہ غالب نے جوانی میں ایک بڑی ستم پیشہ عورتی سے عشق کیا تھا۔ غالب نے اپنے ایک خط میں اس کے بارے لکھا بھی ہے۔ اب ایک نقاد اگر اپنے قارئین کو یہ بتائے کہ غالب کی یہ غزل :

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

کیا بدلتی نظام تیری غفلت شعاری ہائے ہائے

درحقیقت اسی محبوبہ کا مرثیہ ہے تو وہ کوئی انکشاف نہیں کرتا۔ لیکن اگر اس واقعہ کو جذباتی پس منظر قرار دے کر اس غزل کی قصائے تخلیق کی تشکیل میں محدود معاون محرکات کی نشاندہی کرتا ہے تو یہ ایک نفسیاتی نقاد کا کام ہوگا۔

کچھ عرصہ قبل نفسیاتی تنقید میں تخلیقِ بحر کی بنیاد میں کو بہت زیادہ جگہ ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ جبکہ بعض نقادوں (اور ماہرینِ نفسیات) کا یہ خیال تھا کہ ہر تخلیقِ کار کے لیے اول تو ابنا رمل ہونا لازمی ہے۔ اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق کا تو یقیناً اعصابی خلل سے گہرا تعلق ہے۔ ویسے اس ضمن لاتعداد تخلیق کاروں کی زندگیاں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔ جنہوں نے تمام عمر ذہنی بوابھیوں میں بسر کی۔ (میراجی) جو افیون ایسے نشوں کے عادی تھے (کولری) ڈی کوئینسی (جو اعصابی خلل کے مریض تھے (ٹیلے) باولیر (جو نامزد تھے۔ درکنار سونٹ (جو مجرم تھے۔ (او۔ ہنری) قاتلانہ حملہ کیا و نارن میلمر ہول و برانے جنس دلچسپی رکھتے تھے۔ (ثران ٹرینے) جنسی امراض میں مبتلا تھے۔ (موپاس) جنسی کجروی کے شکار تھے۔ (دستوفسکی) جنسی کارکردگی سے کبھی دل نہ بھرا (باٹرن) ہم جنس پرست تھے۔ (آسکواٹلڈ) اگرچہ اخلاقی لحاظ سے بالکل دیوالیہ شخص تھے (ویلن) تو ذہنی امراض میں مبتلا رہے۔ (نذر الاسلام) درجینیا وولف (اور ہلا خرنو وکشی) کی

اورنٹ ہیڈنگوے، مائیکروفکس، اس نوع کی مثالوں کی بہم رسانی مشکل نہیں !

اس عمومی انداز سے ہٹ کر بعض ماہرین انسیات کے نظریات کے عہدب شیشہ میں تخلیق اور تخلیق کار کو رکھ کر دیکھنے کی سعی بھی ملتی ہے، مثلاً فریڈک انسیات کی رو سے تخلیق چوکہ جنسی دباؤ کے ارتقاع کا ایک انداز ہے اور اوٹ متبادل آسودگی تمہیا کرتا ہے۔ اس لیے ادیب جنسی محرومی کا شکار ہے اور یہ وراصل جنسی توانائی (LIBIDO) ہے جو تخلیقات کی بدظہونی سے اظہار و ترفع حاصل کرتی ہے۔ یہ نظریہ بھی مزاحی ہے۔ لیکن اس کے متنازعہ فیہ ہونے سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر عظیم تخلیق کاروں کی جذباتی زندگیوں میں جھانکا جائے تو کتنی ایسے جنسی ایسے نظر آئیں گے۔

دانٹے کی، ٹیرس، بیکٹس کی، فین، برلن اور وڈوڈ ورتھ کی اینٹ ویلن سے لے کر میرا اور وارث شاہ بک کی ناکام محبتوں کو ایک قوی تخلیقی محرک قرار دیا جاسکتا ہے۔ ویسے فریڈک کے علاوہ بعض اور لکھنے والوں نے بھی تخلیقی عمل کا جنس اور اس کی محرومیوں سے رشتہ استوار کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں تیخ (TIECK) شوپنہار اور ستان وال (STANDALL) وغیرہ کا نام خصوصیت سے لیا جاسکتا ہے ان سب نے جنس کے کسی یکسی پہلو پر زور دیا۔

۱۔ اب بک تو کیش کے ساتھ صرف فین برن کا ہی نام منسوب تھا۔ لیکن ماہرٹ گنگس (ROBERT GITTINGS) نے اپنی کتاب "JOHN

KEATS, THE LIVING YEAR" میں تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ

ستمبر ۱۸۱۸ء سے دسمبر ۱۸۱۹ء کے درمیان لکھے گئے۔ "BRIGHT

"STAR SONNETS" کی مخاطب فین نہیں بلکہ مسٹر انا بلما جونز ہے۔

اس نظریہ کے برعکس ایڈلر نے عظیم شخصیات اور تخلیق کاروں کے جسمانی کوائف اور عضوی نقصانوں کو شواہد کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ عظمت کی اساس احساس کمتری پر استوار ہے۔ اور یوں تخلیق کار کے بے محرکات کا سرچشمہ احساس کمتری قرار پایا۔ بہت سے کھینے والوں نے اپنے خطوط، ڈائریوں، خودنوشت سوانح عمریوں اور عام گفتگو میں جسمانی خامیوں کے حقیقی (یا مفروضہ) احساس کمتری کے پس پردہ ذہنی کرب کی طرف اشارات کیے ہیں اور ان کا اس نقطہ نظر سے تخلیق کاروں کے جسمانی عیوب کا جائزہ لیں تو جسمانی خرابیوں کے شکار حضرات کی تعداد کافی سے زیادہ ملے گی۔ جب کہ رسکن کی مانند اور بھی کئی لوگوں نے یوں آئینہ میں جھانکا ہوگا:

”جب میں نے آئینہ میں جھانکا تو میں نے اپنے تصورات سے بڑھ کر خود کو مضحکہ خیز پایا“ لہ

اسی طرح ایچ جی. ویلزنے بھی اپنی خودنوشت سوانح عمری (ص: ۲۸۲) میں یوں لکھا:

”ایک خوب صورت جسم کی خواہش میرے دل کی گہرائیوں میں بسی ہوتی تھی، جو اپنے احباب سے خط و کتابت یا عام گفتگو میں میں نے ذاتی شہادت کا پرتفن غلط فہمی مضحکہ لٹایا یا اپنے دبے پن اور لباس سے لاپرواہی کا خاکہ اڑایا کرتا۔ لیکن اس تکلیف دہ احساس سے میں نے آسودگی نہ پائی اور نہ ہی میں اس کا اعتراف کر پایا“

ایڈلر کے مانے تو مخصوص خامیوں کے احساس کا ارتقا تخلیقات کی صورت

میں ہوتا ہے۔ لیکن اس خیال میں جب غلو سے کام لیا گیا ہے تو تخلیق کار کو ابنا رمل سمجھا جانے لگا۔ یوں بھی اس میں خاصی سنسنی خیزی ہے۔ سب سے پہلے میکس نوٹون

(MAX NORDON) نے اس نظریہ کو منظم صورت میں پیش کیا اور

یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اصولی طور سے ہر تخلیق کار خود ہی لگاؤ سے ابنا رمل یا اعصابی خلل کا مریض ہوتا ہے۔ چنانچہ اعداؤں اور اتحادوں نے بھی اس نظریہ پر خصوصی توجہ دی اور اس نقطہ نظر سے تخلیق کاروں کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ان ہی کو ادبی پیکھ کی اساس قرار دیا۔ اس ضمن میں امریکی نقاد ایڈمنڈولسن (EDMUND

WILSON) کا نام خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے سوفوکلز کے ایک المیہ

"THE PHILOCTETS" کی ایک نئے انداز سے نفسیاتی توجیہ کرتے ہوئے

"THE PHILOCTETS WOUND AND THE BOW" کے عنوان سے ایک

مضمون لکھا جس میں ٹرائے کی جنگ کے ایک وقوع کو نفسیاتی معافی پہناتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا: "قطع عضو اور قوت کی مانند مرض اور ناخوشی بھی لازم و ملزوم ہیں؟"

اس کے خیال میں تخلیق کار کی فیلوٹیس کی مانند اعصابیت بھی ایک پھوڑے

کی مانند ہے۔ جس میں شرانہ پیدا ہو چکی ہو۔ لیکن دنیا تخلیقات کی خوشبو کی خاطر اس کے وجود کے تعفن کو گوارا کرتی ہے۔ پھوڑا اور اس کی بو اعصابی خلل کی علامت ہے۔

اور جس طرح ٹرائے کی جنگ میں فیلوٹیس کی بیماری اور طلسمی قوتوں کی حامل کمان

کی خاطر یونانیوں نے اس کے پھوڑے کا تعفن گوارا کیا۔ اسی طرح افراد بھی تخلیقات

کی خاطر اعصابی خلل کے باعث جنم لینے والی خود ہی بو الجببوں کو گوارا کرنے پر مجبور ہیں۔

ایک لگاؤ سے دیکھا جائے تو یہ انداز نظر نہ تو جہی ہے اور نہ ہی نفسیاتی تنقید

کا عطیہ۔ یونانیوں نے سب سے پہلے شاعرانہ دیوانگی کو ایک حقیقت سمجھتے ہوئے

اس کا باعث "MUSE" کو قرار دیا۔ ان کے خیال میں تخلیق دیوی کے ربانی اشارات

کی مرہون منت ہے۔ افلاطون نے اسی انداز نظر کو تخلیقی عمل کے مطالعہ کے ضمن میں فلسفیانہ انداز سے بیان کیا۔ یہ انداز نظر کوئی یونانیوں کی بھی مخصوص نہیں بلکہ مختلف اقوام کی اساطیر و روایات اور لوک اویب سے اس کی عالمگیر مقبولیت عیاں ہوتی ہے۔ مثلاً ناروے اور سوئیڈن کے علاقہ کی اساطیر کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے خیال میں شجرہ اودیوتا "ODIN" کی برکت سے شیریں بیانی حاصل کرتے تھے۔ آپ مقدس کا نام "ODDERIR" ہے۔

ماہرین نفسیات کے لیے تمام اساطیری مفروضوں یا قدیم مفکروں کی تائید ضروری تو نہیں، لیکن شاعرانہ دیوانگی پر نفسیات دانوں نے کافی سے زیادہ غور کیا اور اس کی تائید بھی کی۔ نفسیاتی توقعات پہلے بھی معمرض دہو میں آتے تھے، اور اب بھی، فرق صرف انہیام و تقسیم کے لیے زبان اور اصطلاحات سے پیدا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ڈرنگ کی رائے قابل غور ہے،

"فن کار کی ربانی دیوانگی کا خطرناک حد تک مریضہ حالاتوں سے تعلق ہے گو یہ وہ نہیں ہوتی؟" ملہ

کچھ عرصہ تک تو نفسیاتی تنقید میں اس نظریہ کا سگر چلتا رہا۔ لیکن جب اس کا شرف نگاہی سے جائزہ لیا گیا، تو اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہوئی اور اس کا ظلم باطل ہوا۔ مخالفین میں لائنل ڈرنگ خصوصاً اہمیت رکھتا ہے اور اس کا مضمون "ART AND NEUROSIS" بہت مشہور ہے۔ اس کے بقول،

"ہمیں یہ حقیقت ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ اویب اپنے کام کی نوعیت کی بنا پر کسی نہ کسی صورت میں فینٹشی (FANTASY) سے تعلق

دکھنے پر مجبور ہے۔ اس کا کام ہی ایسا ہے کہ وہ اپنے لاشعور کا اظہار چاہتا ہے۔ ذہان کی توقعوں سے اس کا لاشعور ہمیں بدنے کو سعی کنساں رہتا ہے۔ لیکن ہمیں بدنا خود کو چھپانا تو نہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ایک ادیب اپنی تخلیقات کو اپنی ذات اور باطن سے جتنا بھی دور لے جاتے کی کوشش کرتا ہے، اتنا ہی اور کم نہیں... بلکہ کچھ زیادہ ہی اس کا لاشعور واضح ہو کر درست طور سے سامنے آئے گا: ملے

اس مسئلہ پر "THEORY OF LITERATURE" کے نوٹسین نے بھی خیال غریب باتیں

کی ہیں۔ ان کے خیال میں بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اعصابی خلل ادیب کے لیے موضوعات کی ہم رسانی کا باعث بنتا ہے یا محرک کا؟ اگر جواب ثانوی کے حق میں ہو تو اس میں اور اعصابی خلل کے دیگر مریضوں میں کوئی فرق نہیں۔ اس سے ایک اور مسئلہ بھی جنم لیتا ہے۔ اگر تخلیق کار کے انتخاب موضوع میں اعصابی خلل سے جلا پید ہوتی ہے تو قارئین کیوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے تخلیق کاری اعصابیت کا اظہار نہیں اسی لیے تو پاگل کی تخلیق نہیں۔ تخلیق تو چیز ہے مگر کی حامل ہے اور اس کا اظہار محض دیوانگی ہی نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض دیوانوں نے تخلیق کاری نہیں بلکہ زحیش ہشیار کا ثبوت دیا۔ اعصابی خلل کو تخلیق کا موجب قرار دینا اس لیے بھی غلط اور گمراہ کن ہے کہ ایک تخلیق کار (اتفاق سے) اعصابی خلل کا شکار بھی ہو سکتا ہے لیکن کیا اعصابی خلل کا ہر مریض ہی تخلیق کار ہوتا ہے؟ اس کے جواب کے لیے ایک مرتبہ پھر نائل ٹرننگ سے رجوع کرتے ہیں:

۱. "LIBERAL IMAGINATION" p.169

۲. RENE WELLEK AUSTIN WAZERREN

جہاں تک فن کار اور اس کے اعصابی خلل میں باہمی رابطہ کا تعلق ہے تو اس لحاظ سے فنکار واقعی انفرادیت کا حامل ثابت ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی ہے، دراصل اپنے اعصابی خلل کو کامیابی سے خارجی مقاصد کے لیے مجسم عمل بنانے اور اسے ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر دوسروں کے لیے قابل قبول بنانے کی صلاحیت کی وجہ سے ہے۔ یہ سب کچھ وہ ایسے انداز سے کرتا ہے کہ دیگر افراد کی اپنی اپنی متذکرہ جدوجہد میں اس سے اثرات قبول کرتی ہیں۔ ۱۷

گویا بات وہی ارتضاع والی آجاتی ہے، جس کی طرف فلائڈ نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا!

گوفرائیڈ کے تحلیل نفسی اور جنسی لاشعور میں محرکات کے نظریہ نے نفسیاتی تنقید پر بہت گہرا اثر ڈالا بلکہ کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے دبستان کو اس کی تعلیمات کا نتیجہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن ٹرنگ کے اجتماعی لاشعور اور لاشعوری اساسی سانچوں (ARCHE TYPES) وغیرہ نے نفسیاتی تنقید کو یقیناً ایک نئی جہت سے آشنا کیا، جدید شاعری میں علامات اور امیز وغیرہ کو خصوصی اہمیت دیتے ہوئے انہیں اظہار و ابلاغ کے لیے بنیاد قرار دیا جاتا ہے، اور ٹرنگ کے ان نظریات کی روشنی میں شاعر کی نفسی ساخت کی تشکیل کرنے والے خطوط کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ان محرکات کی بھی نشاندہی کی جاسکتی ہے، جو اجتماعی لاشعور کی بنا پر کسی ایک مخصوص نسل، گروہ یا تمدن کے لیے خصوصی اہمیت کے باوجود بھی تمام بنی نوع انسان سے رابطہ استوار رکھتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید میں غرض اور جنسی ارتقاع کے نظریہ کے بارے میں اب وہ جوش اور غلظت نہیں رہی جو دبستان کے آغاز میں تھا، اس لیے نقادوں کا ڈنگ کی طرف زیادہ رجوع ہوتا جا رہا ہے۔ کسی زمانہ میں تنقید سے اتنے صوفی کہا جاتا تھا لیکن اب اس صوفی کے نظریات نفسیاتی تنقید کو نئی گہرائی بخش رہے ہیں۔ کسی زمانہ میں ماڈل یا ڈکین کی

"ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY"

ہی مستند کتاب سمجھی جاتی تھی لیکن اب ڈنگ کی تحلیل نفسیات کی اصطلاحات عام استعمال ہو رہی ہیں۔ اس نظریہ سے انفرادی تخلیقات کی تشریح و توضیح کے ساتھ تخلیقی عمل کی وضاحت بہت کامیابی سے کی گئی۔

یہ تعجب خیز ہی نہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ اردو میں نفسیاتی تنقید کے آثار غالباً دیگر تمام دبستانوں کے مقابلہ میں قدیم تر ہیں۔ میرے خیال میں مرزا ہادی رسوا کو بلا سبب اندھ اردو کو پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان کی ادبی شہرت محض ایک ماڈل "امراؤ جان ادا" کی وجہ سے ہے اور اس ماڈل کی مقبولیت نے ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں اور کارناموں کو ابھرنے نہ دیا۔ جب تک ڈاکٹر محمد حسن کی مرتبہ "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" شائع نہ ہوئی تھی۔ اس وقت تک یہ سوچا بھی نہ جاسکتا تھا کہ مرزا رسوا نے ادب کے بارے میں ایسے خیالات کا اظہار بھی کیا ہوگا۔ جن کی تنقیدی افادیت کو جھٹلانا آسان نہ ہوگا۔ مرزا رسوا نے فلسفہ میں امریکہ سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی کیا بلکہ حیدرآباد میں دارالترجمہ کے لیے بعض نفسیاتی کتابوں کے تراجم بھی کیے۔ ان میں سے ولیم میکڈوگل کی مشہور کتاب

"SOCIAL

"PSYCHOLOGY" بھی ہے۔ اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے فلسفہ اور نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اسی لیے ان کی تنقیدی تحریروں میں نفسیاتی تنقید کے جو اشارات ملتے ہیں۔ انہیں محض اشارات قرار دے کر ان کی اہمیت ختم نہیں کی جاسکتی جس

عہد کے نقاد، عالی اور شبلی کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر..... ابھی تک عرونی مناقشوں اور لفظی مویشکاریوں میں الجھے تھے۔ اس زمانے میں مرزا رسوا اس خیال کا اظہار کرتے ہیں :

”میرے اس خط اور دوسرے خطوں کا جو اس کے بعد لکھے جائیں گے۔ یہ حشر ہو گا کہ علم شرعی ان خوبیوں کو جنہیں اردو زبان کی شاعری ڈھونڈ رہی ہے۔ حتیٰ الوسع بیان کروں مگر سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنہیں میں نوکر کیا چاہتا ہوں، مبادی اور مسائل علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے۔ اور اس علم کی کوئی کتاب بالفصل اردو زبان میں نہیں ہے۔“

یہ تسلیم کہ مرزا رسوا نے لاشعوبی نفسیات کی جو اصطلاحات استعمال نہ کیں تو اس کی برس وجہ یہ ہے کہ خود ان کے زمانہ اشتغال (۱۹۳۱ء) تک یورپ میں نئی جدید نفسیاتی اصطلاحات کا اتنا پھر چاہ تھا، لیکن اس کے باوجود بھی اپنے نفسیاتی مطالعہ اور زندگی کے بارے میں شرف نگاہی کی بنا پر انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا۔ ان کے باعث ”مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات“ علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزاء و عناصر کو سمجھنے کی پہلی تنقیدی کوشش کہی جاسکتی ہے ان میں بصیرت بھی ہے اور قدرت بھی۔“

مرزا رسوا نے اپنے ناول ”انسانے مارے“ کے دیباچہ میں اپنے نظریہ ناول نگاری کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا :

”دنیا میں سب سے زیادہ مفید اور دلچسپ انسان کے حالات ہیں۔“

صرف ظاہری حالات بلکہ اس کے باطن اور جمیع مازنہ کیفیاتیں اسی یعنی
ناول کے ذریعہ سے دکھائی جاسکتی ہیں۔ بشرطیکہ واقعات کی صحیح تصویر
کھینچنے کی کوشش کی جائے؟

یہاں لاشعور اور تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال کیے بغیر وہ دراصل
انسان زندگی میں تحت الشعور کی کارفرمائوں اور لاشعوری محرکات کی طرف اشارہ
کر رہے ہیں۔ اور ایسے ہی خیالات کی وجہ سے انہیں نہ تو اپنے ہم عصر ناول نگار پسند
تھے اور نہ ہی وہ ان ایسا ادب تخلیق کر سکے۔ امرٹو جان ادا کے مصنف کے خیالات کی
مانند خود یہ ناول بھی نفسیاتی گہرائی کا حامل ہے۔

رشید احمد صدیقی نے ڈاکٹر بھنوری کے بارے میں اس رٹے کا انکشاف کیا تھا:
”غالب کو نفسیاتی اسلوب کی بنا پر سب سے پہلے بھنوری مرحوم نے
ہی پیش کیا“

تعب ہے کہ صدیقی صاحب ایسے بالغ نظر ادیب نے یہ بات کیسے کہہ دی۔ اگر
بھنوری نے نفسیات و فنون کے نام لے دیے ہوں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ
نفسیاتی نقاد بھی تھے۔ انہیں شاعری کے ساتھ ساتھ فلسفہ اور فنون لطیفہ میں بھی
درک تھا۔ ان کی تنقید کا انداز تعابلی ہے اور ایک ہی سانس میں وہ کئی کئی شخصیات
کے نام گنوا جاتے ہیں۔ ان میں جو جوش پایا جاتا ہے وہ نفسیاتی نقاد کے مزاج ہی کے
مثانی ہے۔ بخیر نقاد اپنی تنقید کی ابتداء اس شاعر مدعروضہ سے کرے:

”ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوان غالب آ

..... اور جس کی تنقید کا انداز کچھ ایسا ہو:

”غالب کا فلسفہ اسپنوزا، ہیگل، برکے اور فٹے سے ملتا ہے“

وہ بھلا کیسے نفسیاتی اسلوب تنقید کی روشنی میں ہم کسی کو پرکھ سکتا ہے۔ خواہ اس کا ممد و رخ غالب ہی کیوں نہ ہو۔ اور خواہ رشید احمد صدیقی ایسی شخصیت ہی اس کا دعویٰ کیوں نہ کرے۔

نفسیات سے عمومی دلچسپی کے باوجود بھی ابھی تک اردو میں نفسیاتی تنقید دبستان کی صورت میں نہیں۔ بس انفرادی رجحانات کے تحت بعض نقادوں نے اپنی تشریحات اور نظریہ سازی میں نفسیات سے بھی امداد لی۔ اس ضمن میں میراجی کا نام خصوصیت سے لیا جاسکتا ہے۔ میراجی کی نفسیاتی الجھنوں، جنسی کجگروہوں نے اسے موت سے پہلے زندگی میں ہی ایک لی جٹ بنا دیا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ جنسی چٹا رہ کی تلاش میں آیا ناؤ نظم اور اس کے اہام کو مردود و قرار دینے کے لیے صرف اس کی نظموں کی طرف خصوصی توجہ دی گئی۔ لیکن میراجی نے مشرق و مغرب کے نئے نئے ادبی پرکھ کے لیے گہری نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا، اور اتنے کامیاب رہے کہ انہیں باعوم اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاتا ہے جو کہ غلط ہے لیکن اس سے ان کی نفسیاتی تنقید کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

میراجی کے ساتھ ڈاکٹر محمد اجمل، حسن عسکری اور بیاض احمد کا نام بھی لیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے اول الذکر دینی، اگر اجمل شریک سے اور مؤخر الذکر فرانس سے

ریا و متاثر ہیں۔ جب کہ حسن عسکری نے جرمنی نفسیات دان و ہلم ریخ (WILHELM REIK) کے نظریہ کی روشنی میں بعض شعرا کے کلام کا مطالعہ کیا۔ محمد یونی کلیم کی کتاب ”مقام غالب“ بھی قابل ذکر ہے۔ اس میں غالب کی شخصیت کی نفسی اساس دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی بعض غزلوں کی تخلیق میں شعور اور تحت الشعور کی کارفرمائی حراف سے ظاہر کی گئی ہے۔

نفسیاتی تنقید میں تازہ داروان کی حیثیت سے ابن فرید، دیوندراسرسلیم احمد اور شبیر الحسن کا نام لیا جاسکتا ہے۔ ابن فرید نے کم لکھا لیکن سوچ سمجھ کر لکھا فریڈ کے دائرہ اثر سے باہر نہ کرانہوں نے دیگر نفسیات دانوں کے افکار سے اپنے خیالات اور نظریات کی اساس استوار کی لیکن خواتی سوچ اور فکر کو ہمیشہ ملحوظ رکھا چنانچہ اوراق ۳ (۱۹۶۸ء) میں ان کا مقالہ علامات کا تصور بر زمان و مکان ”جسے پایہ کا ہے۔ اور اس اہم مسئلہ پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالتا ہے سلیم احمد نے غالب اور قبائل کو چونکا دینے والا نفسیاتی مطالعہ کیا شبیر الحسن اور دیوندراسرسلیم سے مؤثر لکھ کر کہیں کہیں نفسیات سے امداد لینے کی کوشش کی ہے، ان کا انداز نفسیاتی تقابل کا ہے۔ شبیر الحسن کے ہاں بھی نفسیاتی بصیرت ہے اور شاعری اور شعراء کے مطالعہ میں اسے خصوصیت سے بروئے کار لاتے ہیں۔^{۱۷}

۱۷۔ مزید تفصیلات کے لیے راقم کی کتاب ”نفسیاتی تنقید“ ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

تخلیق کے داخلی نظام کا مطالعہ :

ساخشیاتی تنقید

اس مضمون کا آغاز اس حقیقت کے اعتراف سے کیا جا رہا ہے کہ ساخشیاتی تنقید

"STRUCTURAL" کی اصطلاح اردو تنقید میں نوادرو جگہ انجمنی

اصطلاح ہے۔ اتنی انجمنی کہ اس کے بارے میں ناقدین کی آخریت لاعلم ہے۔ حالانکہ اس

اصطلاح سے وابستہ اندازِ نقد اور اس سے جنم لینے والے مباحث کا دائرہ محض امریکہ

یا برطانیہ تک ہی محدود نہیں بلکہ فرانس اور روس حتیٰ کہ چیکو سلواکیہ تک پھیلا نظر

آتا ہے۔ اتنے مقبول تصور نقد کے بارے میں معاصر ناقدین کی بے خبری تعجب خیز

ہے۔ اس تعجب میں اس حقیقت کے پیشِ نظر اس وقت مزید اضافہ ہو جاتا ہے کہ

ہماری تنقید کے بیشتر مصروفِ تصورات، اصطلاحات، مباحث، اور معایر مغرب

سے درآمدہ ہیں، اور آج سے نہیں بلکہ درآمد کا یہ سلسلہ ۱۸۹۳ء کے مقدمہ شعر و شاعری

کا سال اشاعت سے جاری ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمومی تنقیدی تصورات کے ساتھ ساتھ

ماکسیست، نفسیات، وجودیت، اساطیر، علم الانسان اور دیگر عمرانی علوم سے استفادہ

ہر جان بھی قوی تر نظر آتا ہے۔ الغرض ہمارے تنقید کی ساری بہار مغرب کی مرہون منت ہے۔ لیکن تعجب ہے کہ ساختیاتی تنقید کے بارے میں کسی نقاد نے ایک لفظ بھی نہ لکھا، حالانکہ مغرب کا گہرا مطالعہ کرنے والے ناقدین کی یہاں کبھی کمی نہیں رہی ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز تک مغرب میں شہوتیت (POSITIVEISM) کی صورت میں جو انداز نقد مروج تھا۔ فرانس میں تین (TAINE) اور دوس میں پلینخوف (PLEKHANO V) کا انتقاد اس کی نمائندہ مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں ادبی تجزیہ کی اساس ادب کے متن پر استوار ہوتی تھی اور ناقدین کے پیش نگاہ خارجی عوامل ہوتے تھے۔ ان کے بموجب یہ خارجی عوامل ادب پارے کی مخصوص طرز احساس کا تعین کرتے تھے اور ان ہی کی روشنی میں ادب پارہ کی تشریح و تفسیر ممکن تھی۔ بالفاظ دیگر ادب کو محض عمرانی صورت حالی کا ترجمان سمجھا جاتا تھا اور یوں ادب پارہ مصنف کی زندگی یا اس کے عصر کا آئینہ قرار پایا۔ اس انداز نظر کے مطابق ادبی تخلیق آزاد اور خود کار نہیں وقوعہ ہونے کے برعکس خارجی عوامل و محرکات کا اثر تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پاروں کو چھوڑ کر تاریخی اور سماجی حالات کی چھان بین شروع کر دی گئی اور ان ہی کی روشنی میں ادب کا تجزیاتی مطالعہ کیا جانے لگا۔ اسی انداز نقد نے ادب اور مطالعہ ادب کو نسل، سماجی ماحول، طبقاتی حیثیت اور مصنف کی سوانح عمری کے خانوں میں منقسم کر دیا۔ جب انتہا پسندی اور غلو نے اس انداز نظر کے نقائص کو اجاگر کر دیا تو ان کے رد عمل نے دو صورتوں میں اظہار پایا۔ یہ تھے روس میں ہیٹ پسندوں کا ساختیاتی تجزیاتی مطالعہ اور پراگ کا لسانیاتی حلقہ (PRAGUE'S LINGUISTIC CIRCLE) روس میں ہیٹ پسندوں کے دیشان کا ۱۹۱۳ء اور ۱۹۱۳ء کے درمیان خوب چرچا رہا، حتیٰ کہ شائے نے سرکاری طور پر اس انداز نظر

کو ممنوع قرار دے دیا کہ یہ بورژوا تصوریت ہے بلکہ روسی ہیئت پسندوں میں شکلوو کی
(SHKLOVSKY) ٹوماشووسکی (TOMASHEVSKY) ایجن بام

(EICHEN BAUM) اور رومن جیکبسن (JACOBSON)

بہت مشہور رہے ہیں۔ ہیئت پسند ناقدین میں شکلوو کی سب سے اہم تھا،
اور اس کی تحریروں میں اس انداز نقد کے اساسی اصول ہی نہیں ملتے بلکہ انکی بہترین
تشریح بھی ملتی ہے۔ چنانچہ اس کا ایک مقالہ بعنوان "ART AS ADVICE"
دمطبوعہ ۱۹۱۴ء اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ کئی اہم ہیئت
پسندہانہ رجحانات کی تشریح و توضیح کی گئی تھی۔ شکلوو کی نے اس تصور کو مسترد کر
دیا کہ شاعری میں ایجنز یا علامات اساسی کردار ادا کرتی ہیں، اس کے بموجب یہ تو
الفاظ اور ان سے متعلقہ مواد کی ترتیب و تحلیل کے لیے نئے نئے طریقے ہیں جو
شاعری کی اساس استوار کرتے ہیں بلکہ

اس ضمن میں "THEORIES OF LITERATURE IN TWENTIETH

CENTURY" کے مؤلفین نے اس خیال کا اظہار کیا ہے،

"روسی ہیئت پسند ادب پارے کے متن کو غارت کرنے کے خواہشمند
نہ تھے۔ نہ ہی وہ ادب پارے کی کسی کڑ روپ میں بازیافت کرنے کے
خواہاں تھے۔ وہ تو صرف ادب پارہ کے تشکیلی عناصر کے بارے میں

"SOCIOLOGY OF LITERATURE" BY DIANA T. LAURENSEN
AND ALAN SWINGE WOOD

"THEORIES OF LITERATURE IN TWENTIETH CENTURY"

BY D.W. FOKKEMAND AND FLURDKUNNE IBSCH.

دانش منداناہ اندانہ میں گنگو کو کرنے کے متمنی تھے چنانچہ انہوں نے ادب پارے کے وظائف (FUNCTION) کا تصور دے کر تجزیہ و ادب پارے کے انفرادی متن میں پائے جانے والے بعد کو دور کر دیا، وہ صرف اس امر کا مطالعہ کرنا چاہتے تھے کہ ادب پارے کے متن میں مخصوص تعمیراتی اصول یا بناوٹ کے طریقہ کار کیا کیا ہیں، اور یہ متن کو کیسے ایک مربوط کل کی صورت میں ڈھال دیتے ہیں، اس تلاش میں وہ پہلے ادب پارے کے نظام تک آئے اور پھر بالآخر ساخت کے تصور تک آ پہنچے، ۱۷

ادب کے تشکیلی عناصر کا مطالعہ یا اس کے داخلی نظام کا یا پھر اس کی ساخت کا..... ان سب کا ادب پارہ کی زبان سے گہرا تعلق ہے، اسی لیے روسی ہیئت پسندوں یا ان سے دیگر متاثرین نے زبان کے مطالعہ کو اساسی حیثیت دے کر ادب پاروں میں طے والے لسانی نظام کی تحلیل تشریح پر بے حد زور دیا، کیونکہ ان کے بموجب ادبی تخلیقات میں طے والے تجربات نزہت کی عکاسی زبان کے مخصوص استعمال کی مرہون منت ہوتی ہے، اسی بنا پر شکلو و سکی نے شاعری کو زبان کی تعمیر قرار دیا تھا، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پارہ کا مطالعہ زبان اور اس کے ٹیکنیکل پہلوؤں کا تجزیہ بن کر رہ گیا، ایک اور موقع پر شکلو و سکی نے اس خیال کا اظہار کیا تھا :

”کسی بھی فن پارے کی ہیئت و دیگر فن پاروں اور اس سے پہلے سے

تعلق کی صورت میں اپنی تعریف کا تعین کرتی ہے۔ کسی نئی ہیئت کا مقصد نئے مواد کی پیش کش نہیں ہوتا بلکہ اس ہیئت کو تبدیل کرنا مقصود ہوتا ہے جو اپنے جمالیاتی اوصاف گنوا بیٹھی تھی ؟ لے

ویسے ایک بات ہے کہ زبان یا ہیئت سے یہ دلچسپی محض ہیئت پسندوں یا ان کے بعد ساختیت کے حامی دانشوروں اور ناقدین تک ہی محدود نہیں بلکہ نطشے کی تحریروں تک ہیں اس کے سراغ ملتے ہیں جس کا یہ قول بہت مشہور ہے ،
"غیر فن کار جس چیز کو ہیئت قرار دیتے ہیں۔ ایک فن کار اسی کو مواد بلکہ حقیقی شے سمجھ کر اسے قابو میں لا کر اپنے فن کی قیمت چکاتے ہیں ؟"

نطشے کے بعد ایڈمنڈ ہسسرل (EDMUND HUSSERL) کے افکار اور

اس کے بعد برٹور کرستیانسن (BRØDER CHRISTIANSEN) اور

فرڈیننڈ ڈی ساسور (FERDINAND DE SAUSSURE) کی تحریروں نے بھی

ہیئت پسندوں کو کئی طرح سے متاثر کیا، ۱۹۲۱ء میں رومن جیکبسن روس سے

چیکو سلوواکیہ آگیا۔ جہاں اس نے پراگ کے حلقہ لسانیات کی تشکیل کی۔ ۱۹۲۸ء میں

ہیگ میں ماہرین لسانیات کی پہلی بین الاقوامی کانگریس کا انعقاد عمل میں لایا گیا اس

کانگریس نے ادب و نقد پر گہرے اثرات ڈالے۔ کیونکہ چیکو سلوواکیہ کے ماہرین لسانیات

نے ادب و نقد کو لسانیاتی مباحث کے زمرہ میں شمار کیا اور ان ہی مباحث نے بعد ازاں

چیکو سلوواکیہ میں ہیئت پسندوں کے دبستان کو اساس جمایا کی۔

رومن جیکبسن نے ان خیالات کی تشریح میں بے حد اہم کردار ادا کیا چیکو سلوواکیہ

کے بعد جب وہ امریکہ میں آگریول سکول آف سوشل ریسرچ نیویارک میں تدریسی فرائض سرانجام دے رہا تھا تو اس نے ۱۹۴۱ء میں فرانس سے لیوی سٹراس بھی اسی درس گاہ میں آکر ملازم ہوا۔ جہاں رومن جیکب سن نے اس کے خیالات پر بہت گہرے اثرات ڈالے۔ لیوی دیکھیں تو اکیلے رومن جیکب سن نے روس چکیو سلواکیہ امریکہ اور فرانس میں ساختیت کے فلسفے کی ترویج میں اہم ترین کردار ادا کیا، ان مختلف ممالک کے دانشوروں میں یہ نقطہ اتصال بن جاتا ہے۔

اگرچہ فرانس میں بعض اور دانشوروں نے بھی ساختیت کے ضمن میں قابل قدر اور قابل توجہ کام کیا، لیکن لیوی سٹراس نے جو شہرت حاصل کی، اسے سمجھانے کے لیے جدوجہد میں سادہ ترکی شہرت سے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیوی سٹراس بنیادی طور پر ادنیٰ نقد نہیں بلکہ اس کا اصل میدان اساطیر اور علم الانسان ہے اور اس میں اس نے ساختیت کے طریق کار کو بروئے کار لا کر خصوصی شہرت حاصل کی تھی۔ جب امریکہ میں لیوی سٹراس اور جیکب سن نے مل کر کام کیا، تو لیوی سٹراس نے ادب و نقد اور بالخصوص لسانیات کی طرف بھی توجہ دی۔ ۱۹۶۲ء میں ان دونوں کی رفاقت اور اشتراک فکر کا ثمریادیر کی ایک مشہور نظم "LE CHATS" کے مطالعہ کی صورت میں ظاہر ہوا یہ اس نظم کا ساختیاتی مطالعہ ہے اور اب اسے ساختیاتی تنقید میں کلاسیک کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔

لیوی سٹراس نے زبان کے ساختیاتی مطالعہ کو اپنے تصورات سے ایک نئی جہت دی ہے۔ اس کے لسانی تصورات کی اساس اس امر پر استوار ہے کہ انسانی ذہن کی یہ خاصیت ہے کہ وہ ہیئت کے ذریعہ سے اپنی کارکردگی کا اظہار کرتا ہے۔ لہذا تمام تجربات ساختیاتی صورت میں ہوتے ہیں اور تجربات کے یہ ساختیاتی پیکر باہموم لا شعوری ہوتے ہیں۔

وہ لاشعور کو شعور نہ ہونے کے معنی میں استعمال کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے بموجب انسانی ذہن میں زبان لاشعوری طور پر ساختیت پر مبنی درجہ بندی اختیار کر جاتی ہے۔ زبان میں متضاد الفاظ کے جوڑے بھی اس سے بنتے ہیں۔ چنانچہ ہر نوع کے لسانی پیکروں کا ان کی مختلف ساختوں کے حوالے سے تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔

یہی سٹراس کو اساطیر سے جو گہری دلچسپی تھی ۱۰ اس میں اس نے ادب و نقد کو بھی شریک کر لیا اور یوں اس نے اسطور کے مطالعہ کے لیے خوب ساختیاتی تصورات وضع کیے تھے۔ ادب پر ان کے اطلاق سے ساختیاتی تنقید میں صرح نوڈ والی۔

یہی سٹراس کے بقول :

اسطور کو شاعرانہ اظہار کے پہلو بہ پہلو رکھنا چاہیئے۔ یوں کہ ایک سرے پر اسطور ہو تو دوسرے پر شاعری۔ شاعری بھی ایک طرح کی زبان ہے جس کا ترجمہ صرف اس صورت میں ممکن ہے جب ہم اسے مسخ کر دینے کی صورت میں اس کی قیمت ادا کرنے کو تیار ہوں، جب کہ اس کے برعکس ناقص سے ناقص ترجمہ کے باوجود اسطور کی قدر و قیمت برقرار رہتی ہے؟

یہی وہی سٹراس کا ایک مشہور قول ہے، ایسا قول کہ جواب حوالہ کی چیز بن چکا ہے۔ وہ اسطور اور شاعری کو پہلو بہ پہلو رکھتا ہے۔ ان کی قدر و قیمت کے تعین کا معیار زبان کو قرار دیتا ہے۔ اگر ساختیاتی نقطہ نظر سے دیکھیں تو شاعری کی صورت میں زبان کے جو ساختیاتی پیکر بنتے ہیں۔ وہ بے پیکر ہوتے ہیں اور ان کی تمام تر اثر اندازی انسانی ساختیاتی پیکروں سے مشروط ہوتی ہے۔ لیکن ترجمہ کی صورت میں جب ان ساختیاتی پیکروں کا انہدام عمل میں آتا ہے تو شاعری کا حسن اور تاثیر مجروح ہو جاتے ہیں۔ اس لیے کہ حسن، حسن ادا کا دوسرا نام ہے اور تاثیر ساختیاتی

پیکروں سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے ترجمہ تو کیا صرف ایک لفظ آگے پیچھے کر دینے سے شعر کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس اسطور کا یہ عالم نہیں اس کی تشکیل کرنے والے ساختیاتی پیکروں میں خاص چمک ہوتی ہے اس لیے وہ ان کی ٹوٹ پھوٹ کے باوجود اپنا اثر برقرار رکھتے ہیں۔

شاعری اور اسطور کے ضمن میں یوی سٹراس کے تصورات پر بحث کرتے ہوئے جیمز میٹوولکس نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ :

”اب اسطور میں بھی ایسا ہی تقابل شناخت ساختیاتی نظام دیکھنا چاہیے جیسا کہ شاعری یا موسیقی کی دھن میں ملتا ہے۔ یوی سٹراس کے لیے ساختیاتی نظام کی نشاندہی مقصود بالذات نہیں ہے۔ ایک طویل مدت سے ساختیاتی تجزیہ کی ادبی جمالیات میں ایک کارآمد آلہ کے طور پر اہمیت تسلیم کی جا رہی ہے لیکن یوی سٹراس کو محض ادبی مشق سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ وہ تو اسطور کے مطالعہ کے ذریعہ سے یہ امر اجاگر کرنا چاہتا ہے کہ ساختیاتی تجزیہ کو عرفانی اہمیت بھی حاصل ہے۔ لہذا وہ محض اسطور کے تجزیہ کرتے جانے اور گزشتہ اسطور کے ساختیاتی مطالعوں سے ان کے تعادل کے برعکس یہ سوال کرتا ہے کہ اسطور کا زندگی سے کیا تعلق ہے؟ اس کا ایک لفظ میں جواب یہ ہے..... جدلیاتی! یہ صرف جدلیاتی ہی نہیں بلکہ ان میں سے اول الذکر کا مؤخر الذکر سے تعلق بھی جدلیاتی ہے۔“

یوی سٹراس کے بعد فرانس میں رونلڈ برتھس (RONALD BARTHES) نے

ساختیت کے ضمن میں مخصوص نام پیدا کیا ہے۔

ساختیت کے عمومی اصول نے اسطور اور علم انسان میں مطالعہ کی نئی جہت کا تعین کیا ہے۔ مطالعہ ادب میں ساختیت نے تین طریقوں سے اظہار پایا۔

- ۱۔ ساختیاتی تنقید ("STRUCTURAL CRITICISM")
- ۲۔ ساختیاتی روادونگاری ("STRUCTURAL NABOTOLOGY")
- ۳۔ لسانی ساختیاتی تشریح متن ("LINGUISTIC - STRUCTURAL TEXT DESCRIPTION")

ان تینوں کے ضمن میں مغرب میں بہت کام ہو چکا ہے۔ انہیں الگ الگ کھنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہوا بند ٹولوں کی طرح یہ ایک دوسرے سے منقطع اور خود مختار ہیں۔ ایسا نہیں کیونکہ مختلف ماہرین نے ان سے حسب ضرورت کام بھی لیا ہے، کبھی الگ الگ تو کبھی ایک سے ذائد طریق کار کی باہم آمیزش سے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ساختیت کی اگرچہ متنوع تشریحات کی گئی ہیں، لیکن اس کی اساس وحدتوں کے تشکیل کرنے والے نظام کی ساخت کی تفہیم اور تشریح کے تصور پر استوار ہے۔ یہ نظام زبان کا بھی ہو سکتا ہے، ادب پارے کا بھی، معاشرہ کا بھی، اور دیگر مظاہر زبانت کا بھی، چنانچہ "SOCIOLOGY OF LITERATURE" کے مصنفین کے بقول:

جس نظام کا تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے، اس کے مختلف عناصر سے ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط اجاگر ہوتے ہیں

یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی میں طے پاتی ہے۔ اساسی طور پر تو یہ استخراجی طریق کا ہے جس پر تمام اجزاء کا کل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتا ہے۔۔۔ ادب کی عمرانیات

ساختیت کے ضمن میں مخصوص نام پیدا کیا ہے۔

ساختیت کے عمومی اصول نے اسطور اور علم انسان میں مطالعہ کی نئی جہت

کاتعین کیا ہے۔ مطالعہ ادب میں ساختیت نے تین طریقوں سے اظہار پایا۔

۱۔ ساختیاتی تنقید ("STRUCTURAL CRITICISM")

۲۔ ساختیاتی روافذ نگاری ("STRUCTURAL NABOTOLOGY")

۳۔ لسانی ساختیاتی تشریح متن ("LINGUISTIC - STRUCTURAL

TEXT DESCRIPTION")

ان تینوں کے ضمن میں مضرب میں بہت کام ہو چکا ہے۔ انہیں الگ الگ کھنے

کا یہ مطلب نہیں کہ ہر اہل علم کی طرح یہ ایک دوسرے سے منقطع اور خود مختار

ہیں، ایسا نہیں کیونکہ مختلف ماہرین نے ان سے حسب ضرورت کام بھی لیا ہے، کبھی

الگ الگ تو کبھی ایک سے زائد طریق کار کی باہم آمیزش سے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ

ساختیت کی اگرچہ متنوع تشریحات کی گئی ہیں، لیکن اس کی اساس وحدتوں کے

تشکیل کرنے والے نظام کی ساخت کی تفہیم اور تشریح کے تصور پر استوار ہے۔ یہ نظام

زبان کا بھی ہو سکتا ہے، ادب پارے کا بھی، معاشرہ کا بھی، اور دیگر مطالعہ ہر ذریعہ

کا بھی، چنانچہ "SOCIOLOGY OF LITERATURE" کے مصنفین کے بقول،

جس نظام کا تہذیبی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے، اس کے مختلف عناصر

سے ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط ابھرتے ہیں

یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی

میں ملے پاتی ہے۔ اساسی طور پر تو یہ استخراجی طریق کار ہے جس پر تمام

اجزاء کا کل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتا ہے۔... ادب کی عمرانیات

اس سے ساختیاتی نقاد کے طریق کی تنہیم بھی ہو جاتی ہے۔ ہم پہلی کوشش میں دبا کر لیموں سے تقوڑا سارے نکالتے ہیں۔ پھر مزید دبا کر اور رس نکالتے ہیں حتیٰ کہ آخری قطرہ تک نچوڑ لیا جاتا ہے۔ اگر ساختیت کے بموجب ادب پارہ کو مختلف معانی کا دورہ سلسلہ سمجھ لیں تو پھر ادب پارے کے آخری معنی تک پہنچنے کا عمل لیموں سے رس کا آخری قطرہ نچوڑنے سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے اور جب ہم فریڈرک ہیزسن کے خیالات کا مطالعہ کریں تو وہ بھی "PRISON HOUSE"

"OF LANGUAGE" میں اس سے ملتی جلتی بات کرتا ہے۔ فریڈرک ہیزسن نے ساختیت کو زبان "استعارے، یا ہیئت کے نظام کے مترادف گردانا ہے۔ اس کے بموجب افراد یا اشیاء کو دے کئے نام محض "SIGN" ہیں۔ جب کہ ان کے جلو میں معانی کی تہہ در تہہ کیفیات ملتی ہیں اور جب ہم تمام معانی کا تجزیہ کرتے جائیں تو بالآخر حقیقی اور آخری معنی تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اپنی فلسفیانہ صورت میں ساختیت کا تصور خاصی پیچیدگی کا حامل ہے۔ بالخصوص وہ مبہم و غماض جو لسانی تشکیل سے وابستہ ہیں۔ لیکن اگر اسے سیدھے سادے الفاظ میں سمجھنا مقصود ہو تو میری ذاتی رائے میں سے اسے "MOSAIC" یا "PICTURE BOOKS" کی مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ان دونوں میں

وضع قطع اور رنگوں کے ٹکڑوں کی درست ترتیب سے تصویر مکمل ہو کر اپنا مخصوص تاثر پیدا کرتی ہے۔ ہر ٹکڑا اپنی انفرادی صورت میں بد ہیئت یا بے معنی ہی کیوں نہ محسوس ہو لیکن وہ اس کل سے جنم لینے والی کلیت کی تشکیل کے لیے لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ بالکل اسی انداز پر ادب پارہ میں داخل و خدوئوں کا ایسا نظام ملتا ہے جس کے مختلف اجزاء باہمی رابطہ ہی سے ہیئت کل کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ یہ اس لیے

بھی ضروری ہے کہ ان متنوع اجزاء کے اپنے وجود کے اثبات کا اظہار دوسرے اجزاء کے وجود کو تسلیم کرنے پر ہوتا ہے۔ ساختیاتی نقاد کچھ پاکس کی مانند ادب پارکے مختلف النوع اجزاء نگراں بھی مربوط اجزاء کو لے کر الگ الگ کر دیتا ہے اور پھر انہیں نئے سرے سے جوڑ کر تصویر مکمل کر لے گا۔ اگرچہ یہ تصویر بھی پہلی اور اصل تصویر جیسی ہی ہوتی ہے لیکن اب اس میں نقاد کی بصیرت بھی شامل ہو چکی ہے کہ وہ ادب پارکے میں مختلف اجزاء کے کل بننے کی داستان سمجھ چکا ہے۔

ادب آخر میں ایک اہم ترین سوال یہ ہے کہ اردو تنقید میں ساختیاتی تنقید کی کیا کثرتی بیوشن ہو سکتی ہے۔ کیا آج کا نقاد اس سے نئی روشنی حاصل کر سکتا ہے؟

ساختیاتی تنقید میں زبان کے مطالعہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اسی لیے زبان کے مباحث کے حوالے سے ادب پاروں کو سمجھنے کی ہر ممکن کوشش میں سختیت سے اعدادی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ کوشش محض تشبیہات اور استعارات یا صنائع بدائع کی تفہیم کے لیے نہ ہوگی۔ بلکہ ان کے ظاہری مفہوم کی سطح پر سے نیچے اتر کر جہت درجہت معانی کی جستجو میں اس سے کام لیا جا سکتا ہے۔

ادب زبان سے صورت پذیر ہوتا ہے اس لیے اصولاً تو ہر صنف کا اس سے تمیزیاتی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ داستان افسانہ اور طویل نظموں کے لیے یہ طریق کار زیادہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ ... خاص طور پر اگر لیوی سٹراس کے اس تمیزیاتی انداز سے اعدادی جائے جو اس نے اساطیر کے مطالعہ کے لیے روا رکھا تھا تو قدیم اردو داستانوں کے مطالعہ کو نئی جہت سے روشناس کرایا جا سکتا ہے۔ جگہ باغ و بہار اور ہر ایش محفل "قسم کی داستانوں میں پلاٹ کی تشکیل کا جو ایک مخصوص انداز ملتا ہے تو اس کے عناصر ترکیبی اور

واقعات کی اثر انگیزی میں ان کے کردار کو بہت اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے۔ داستان میں بظاہر منتشر واقعات اور قصہ در قصہ یا ضمنی قصے اپنی انفرادی حیثیت میں کیا ہیں اور یہ سب مل کر داستان کی کلیت کی کیسے تشکیل کرتے ہیں۔۔۔ ساختیت کی روشنی میں ان کا مطالعہ نہ زیادہ بہتر اور سووند طریقہ پر کیا جاسکتا ہے۔

جدید افسانوی ادب میں علامتی اور تجربہ ہی افسانے کا سارا تاثر زبان کا مرہون منت ہے۔ علامتی افسانہ نگار قدیم علامات کو کیسے ایک نیا روپ دیتا ہے۔ اور تجربہ ہی افسانہ نگار لاشعور کی سیل ذہنی کیفیات کی کیسے عکاسی کرتا ہے۔۔۔۔ ان سب کا مطالعہ دراصل زبان کا مطالعہ ہے اس لیے ساختیاتی اصولوں کی صورت میں جدید ترین افسانے کے اہم ترین فنی مباحث کی تفہیم کے لیے نیا زاویہ مل جاتا ہے چنانچہ اشتقاق حسین، انور سجاد، مسعود اشعر اور دیگر جدید ترین افسانہ نگاروں کے فنی کے مطالعہ میں نہ صرف یہ کہ ساختیت سے امداد لی جاسکتی ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ ضرور امداد دینی چاہیے۔ شاید اسی لیے اینڈر وٹنگ نے انور سجاد اور مسعود اشعر کے افسانوں کو ساختیاتی مطالعہ کے لیے منتخب کیا۔ اپنے تمام زور شور کے باوجود جدید افسانہ اب تک اپنا القادس پیدا کرنے میں ناکام رہا ہے۔ اس لیے ساختیاتی مطالعہ سے اس کمی کو بطریق احسن پورا کیا جاسکتا ہے۔

ساختیاتی تنقید سے نظموں اور بالخصوص طویل نظموں کے مطالعہ میں امداد لی جاسکتی ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں بھی زبان کا کھیل رہ جایا جاتا ہے، بلکہ علامہ اقبال کی ”مسجد قرطبہ“ کا تو ایسا مطالعہ کیا بھی جا چکا ہے۔ بین الاقوامی اقبال کانگریس (منعقدہ لاہور، ۲ تا ۸ دسمبر ۱۹۷۷ء) میں امریکہ کی ڈاکٹر بار بیلوی میٹکاف نے ”REFLECTIONS OF IQBAL'S NOBUE“ کے عنوان سے ایک مقالہ پیش کیا تھا۔ یہ مقالہ سن کر مجھے اسی وقت یہ احساس ہوا تھا کہ اس میں نظم کا

زبان کے حوالے سے جو تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے، وہ ہمارے مروج انداز سے خاصا مختلف ہے، وہ کہتی ہیں :

”نظم کے معانی اس امر سے گہری حد تک مربوط ہیں کہ یہ ایک ساختیاتی اور صناعانہ اظہار ہے۔ اس نظم میں علامہ اقبال نے ایک مسجد کو خراج تحسین ہی پیش نہیں کیا۔ بلکہ اشعار کی صورت میں وہ خود اپنی ایک مسجد بھی تعمیر کرتے ہیں۔ میں سب سے پہلے نظم کی ہیئت کا مطالعہ کروں گی پھر زبان کے منظر استعارات اور اسلوب کا اور آخر میں ان معانی کا جو اس کی ساخت سے جنم لیتے ہیں بلکہ“

ڈاکٹر باربرا میٹکاف نے اسی انداز پر تمام نظم کا تحلیل مطالعہ کیا ہے اور خوب کیا ہے۔ اسی انداز پر علامہ اقبال کی بعض اور اہم نظموں کا بھی مطالعہ کیا جاسکتا ہے، بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ شکوہ، ”جواب شکوہ“ اور ”ساقی نامہ“ جیسی نظموں کا ساختیاتی مطالعہ اقبال کی شاعرانہ عظمت کو اجاگر کرنے کے لیے ایک نیا آرمہیا کر سکتا ہے۔

قدیم اصناف میں سے مثنوی اور بالغصوص قصیدہ کے مطالعہ میں بھی یہ خاصی سودمند ثابت ہو سکتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قصیدہ کی تاثر آفرینی جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے جنم لیتی ہے۔ قصیدہ گو الفاظ کے ذریعے اپنی صناعتی کا اظہار کرتا ہے۔ اسی طرح جدید نظموں کے مطالعہ میں اس سے املا دی جاسکتی ہے۔ خاص طور پر میراجی، ن۔ م راشد، فیض اور ندیم ایسے شعراء جنہوں نے اپنی نظموں میں الفاظ کو ایک سے زائد معنوں میں استعمال کیا اور ان سے علامات اور ایما ہمز وضع کیے ہیں البتہ انتشار فکر کی بناء پر غزل کے مطالعہ میں ساختیت کی افادیت شکوک ہو جاتی ہے، کم از کم ہر شاعر کی ہر غزل کا مطالعہ تو ممکن نہ ہوگا۔

شخصیت

مرزا رسوا کا نظریہ ناول نگاری

”بے چارے غریب، کم مایہ، جاہل، بدتمیز، بد صورت بھی تو آخر خدا کے بندے ہیں، کبھی تو ان کے حالات، خیالات، ان کی خواہشوں کی طرف التفات کرنا چاہیے؟“

یہ اقتباس جدید دور کے کسی نقاد کی عبارت سے نہیں لیا گیا بلکہ یہ اس ادیب کے خیالات ہیں جس نے تمام عمر خود کو ادیب سمجھا نہ تھا۔ میرا اشارہ مرزا رسوا کی طرف ہے۔ انہوں نے اپنے پہلے ”مگرنا مکمل“ ناول ”افشائے ماز عرف غریب خانہ“ (تاریخ اشاعت ۱۸۹۶ء) میں ناول کے فن کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے یہ لکھا تھا اور بلا شہارہ دو کے افسانوی ادب میں یہ آواز بالکل نئی تھی۔

مرزا رسوا کے زمانہ تک تمام انسانی سرمایہ کو داستانوں اور ناول میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے ادب نے ایک انحطاط پذیر معاشرے میں جنم لیا۔ حالت کچھ ایسی تھی کہ بدول میتھیو آرنلڈ ایک دنیا مر رہی تھی، اور دوسری میں ابھی جنم لینے

کی سکت تھی۔ سیاسی بد حالی اور اقتصادی تباہ حالی نے ملک اور لوگوں میں عجب طرح کا خلفشار پیدا کر رکھا تھا۔ ماحول میں ہر طرف پریشانی اور فزروگی تھی، عوام اور حکمران بھی پریشان تھے۔ بدیسی تاجروں کی پندہ بانٹ سیاسی اہمیت اختیار کر چکی تھی، راجے، مہاراجے اور والیان ریاست فرنگی بسا جیاست پر محض مہروں کی حیثیت رکھتے تھے۔ ہر دو کوئی دو کوئی نیا ہی گل کھلتا، غرضیکہ زندگی میں اس توازن اور اعتدال کا فقدان تھا جو ایک معتدل تمدن اور مضبوط سیاسی حکومت سے عبارت ہیں۔ ہر طرف افراط و تفریط تھی اور لوہن امید و بیم کے سے عالم میں رہتا تھا۔

ایسے میں دانشوروں اور شاعروں نے تصوف میں پناہ لی اور نہیں تو برائے شعر گفتن "کی حد تک ہی، خواص نے طوائف بازی اور لذت کوشی کے نئی متنوع طریقے وضع کیے۔ عام ادبی روایات اور معاشرتی تقاضوں سے نثر و نثر بھی نہ بچ سکے۔ اول تو نثر تھی ہی برائے نام۔ اور جو تصوفی بہت کھلی گئی وہ بھی ابتدا میں متغی اور سبج رہی اور موضوعات کے اعتبار سے اخلاق اور تصوف کو ترجیح دی جاتی رہی۔ جب داستانیں لکھی گئیں تو ان کی اکثریت عربی فارسی کے تراجم پر مشتمل تھی۔ یہ داستانیں عشق و عاشقی عبارت آرائی مافوق الفطرت واقعات، عریانی، مہات اور اخلاقی و مذہبی عناصر پر مشتمل ایک عجیب و غریب تصویر پیش کرتی ہیں۔ بنیادی لحاظ سے یہی داستانوں میں کچھ خصوصیات مشترک ملتی ہیں۔ خواہ وہ انشائیہ کے رانی کیلگی ایسی مختصر کہانی ہو یا علم ہوشیار ایسی طویل ترین داستان۔ ان سب میں فینٹسی ("FANTASY") ایسی کیفیت ملتی ہے اور مجموعی لحاظ سے یہ "MAKE BELIEVE" کی سی چیزیں ہیں۔

سر سید نے ۱۸۵۷ء کے بعد یہ محسوس کیا کہ یہ جدید سیاسی نظام کا مطلوع ہی نہیں بلکہ تمدنی اقدار میں تغیرات کا بھی عہد ہے، ان کی بصیرت نے یہ جان

قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

تمدنی اقدار کے اس تغیراتی دور میں وہی قوم اور معاشرہ خود کو سنبھال سکتا ہے جو مردہ اور کہنہ اقدار کی لاش سے پٹا نہ رہے۔ یہ چڑھتے سورج کی پوجا نہ تھی، بلکہ مستقبل کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کا احساس تھا جس نے ان سے اس اصلاحی تحریک کا آغاز کرایا جس نے ہندوستان بھر کے تعلیمی، تمدنی، فکری، ادبی دھاروں کا رخ بدل کر رکھ دیا۔

جیسے ایک بڑے دریا سے چھوٹی چھوٹی نہریں نکال کر مختلف علاقوں میں سرسبز اور شادابی پیدا کی جاتی ہے۔ اسی طرح سرسید کے زیر اثر حالی، شبلی اور آزاد نے نثر اور نظم میں اصلاحی کوششوں کا آغاز کر دیا۔ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں قدیم شعری ادب کے ناپسندیدہ عناصر کو مغفرت میں سنڈاس سے بدتر "تقدیر" دیتے ہوئے پہلی مرتبہ ادب اور معاشرہ، شعر اور شاعری ایسے اساسی مسائل سے بحث کرتے ہوئے اردو ادب میں نظری تنقید کی خشک اول ہی نہ رکھی بلکہ ادب کو ایک مقصد، معاشرتی اور قومی فلاح کے تحت کرنے کی کوشش بھی کی۔ شبلی نے تاریخ اور فلسفہ کے ساتھ ساتھ شعر البوم میں ادبی مسائل سے بھی بحث کی۔ آزاد نے لاہور میں کرنل ہارلڈ کے ایما سے اردو میں منظومات اور نچرل شاعری کی ترویج کیلئے "انجمن پنجاب" کے تحت جن ماہنامہ عروں کا سلسلہ شروع کیا۔ پہلا مشاعرہ مئی ۱۸۷۳ء میں گو وہ گیارہ ماہ تک ہی چلا مگر اس کے اثرات دور رس ثابت ہوئے۔ اور ایسے میں نذیر احمد نے اپنے قصوں کا آغاز کیا۔

انہیں قصہ کی دلچسپی سے اتنی غرض نہیں تھی قوم کی بہو بیلیوں کی تعلیم یا معاشرہ کی اصلاح کا خیال رہتا ہے۔ سب سے بڑا اعتراض کردار نگاری پر ہے۔

اصغر علی اکبری، انصوح، صادقہ، مشرقیوں، مہتلا سہی کردار کم اور کٹھ پتلیاں زیادہ ہیں، ہر کردار اسم ب اسم ہی ہے (شاید اسی لیے ڈاکٹر احسن فاروقی انہیں تمثیل نگار تو مانتے ہیں، مگر ناول نگار نہیں)؛ یہ کردار خط مستقیم پر چلنے والے جامدا و روشالی کردار ہیں۔

واضح رہے کہ خود نذیر احمد بھی اپنے ان قصوں کو ناول نہیں مانتے ورنہ رویائے صادقہ میں وہ یوں ناول کی خدمت نہ کرتے،

”..... یا بھری نصیحت پناہ لیاقت و ستگاہ ہوئیں تو ناول اپنی قصہ کہانی کے ڈھکوسلے ہانکنے لگیں اور قصے بھی گندے ناپاک“

نذیر احمد کے برعکس شکر نے ناول کا لفظ سب سے پہلے اپنے قصوں کے لیے استعمال کیا۔ انہوں نے اپنے پرچہ ”دل گداز“ میں ”ناول“ اور ”نویاں“ ناول نویس کی کی ابتداء کے عنوان سے جو دو تنقیدی مضامین لکھے گو ان کی اس اہمیت محض تاریخی ہے لیکن وہ اس لحاظ سے ضرور وقیع ہیں کہ ان میں انہوں نے ناول کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ کم از کم ان کی ناول نویس اور مقاصد و محرکات سمجھنے کے لیے بہت اہم ہیں۔

چند اقتباسات درج ہیں،

”ناول کا لٹریچر وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں ”LIGHT LITERATURE“ (ادب لطیف) کہتے ہیں اور یہ بے کاری کے وقت میں تفریح کے لیے پڑھا جاتا ہے“

اصل یہ ہے کہ ناول سے زیادہ کوئی مؤثر سپر ایسے کسی مسئلہ یا کسی تہذیب کے نو بن نشین کرنے اور لوگوں کو پابند بنانے کا ہو سکتا ہی نہیں، ناول

کا اسلوب وہ نکر ہے جو ہر کڑوی دوا کے خوشگوار بنانے کے لیے استعمال کی جاسکتی ہے۔“

شخصی عشق یا جنگ کے واقعہ کو گمشا بڑھا کر ایسی رنگین عبارت میں لکھا جاتا کہ قے سے زیادہ تاریخ میں لطف آئے۔“

”تاریخ کا مذاق ملک میں صرف ناولوں نے پھیلایا۔“

جب انہوں نے سفیر یورپ کے دوران سرواظر سکاٹ کے ناول ”TALISMAN“ کا مطالعہ کیا تو بہت ہمارے متعجب ہوئے۔ کیونکہ صلیبی جنگوں کے پس منظر میں بھاری گنگنی داستان عشق میں صلاح الدین ایوبی کا مرکزی کردار تھا، واضح رہے کہ یہ ناول سکاٹ کے کمزور ترین ناولوں میں ایک ہے۔ شکر کی مانند سکاٹ بھی عربی تہذیب و تمدن سے نا آشنا تھا، چنانچہ جزئیات نگاری کے معاملہ میں اس نے کافی ٹھوکریں کھائی ہیں۔ بہر حال سکاٹ ہی کے انداز پر انہوں نے جب تاریخی ناولوں کی ابتدا کی تو ان کے ذہن میں وہ تمام مقاصد تھے جن کا اندازہ مندرجہ بالا اقتباسات سے لگایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ”دل گداز“ میں جب ”ملک العزیز ورجینا“ کی اقساط تکمیل پانچیں تو انہوں نے ناول کے متن پر لکھا:

”غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو سمجھے ہوئے جوشوں اور پڑھ مڑے حوصلوں کو از سر نو زندہ کر سکتے ہیں۔ اس کا ہر جملہ رگ و رحمیت اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنہوں نے غور سے اور شوق

سے اس ناول کو اول سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہو گا ان کے دلوں میں

قومی خون جوش مار رہا ہوگا، اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے؟

ان تمام اقتباسات سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے یہ اور دیگر ناول مسلمان دوستوں کی نگہ جیت اسلامی کو جوش میں لانے اور قومی خون جوش مارنے کے لیے لکھے۔ یہ مقصد محمد و محمدؐ اور مصنف کی تنگ نظری پر دلالت کرتا ہے۔ پلاٹ کی دلچسپی، مکالموں کی ضرورت سے زیادہ رنگینی، مناظر کا قصائد کی بہاریہ تشبیہ ایسا انداز ہے جان کر داندگاری اور ناکام جزئیات وغیرہ اچھے ناولوں کی اہم خصوصیات ہیں۔

سرسشار کٹے فسانہ آزاد کو پکار سک کہا جاسکتا ہے۔ اب تک اس کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس کی بے جا طوالت، پلاٹ کا فقدان اور کہیں کی اینٹ اور کہیں کا رڈا بھان منتی نے کنبد جوڑا کی سی کیفیت..... اسکی ایسی غامضیاں ہیں جن پر تمام نقاد متفق ہیں لیکن اس میں لکھنو کے معاشرہ کی حالت، ان کا تصنیف طوائف، مصاحب، بیڑ، نواب، مشرق اور مغرب کی آویزش، عیاشی کی محفلیں غرضیکہ اس زندگی کا کون سا ایسا پہلو ہے جس پر قلم نہ اٹھایا گیا ہو۔ خوبی کے سوپ میں وہ اردو ادب کو ایک ایسا کردار بخش گئے جس کا ٹیڑھا پن اور جس کی فطرت کی

۱۔ "PICARESQUE" کا ماخذ سپینی لفظ "PICARON" ہے، جس کا

مطلب آوارہ اور شہما ہوتا ہے۔ لغوی لحاظ سے پکار سک کی تعریف یہی ہوگی۔ وہ قصہ جس میں سپینی آوارہ گرد کی داستان حیات بیان کی گئی ہو اصطلاحاً وہ ناول مراد لیا جاتا ہے جس میں تمام واقعات ایک مرکزی کردار کے گرد گھومتے ہوں۔

کبھی اس ماحول اور معاشرہ نے پیدا کی ہے جس نے خوبی کو جنم دیا اور جس سے وہ نمود ہر بار نکرتا رہتا ہے۔ جماعت خوبی میں نہیں بلکہ اس ماحول میں ہے جسے ہم اس کا خالق قرار دے سکتے ہیں۔ ویسے آناؤ کے کردار میں سرشار نے ٹھوکر کھائی ہے آزاد کی تخلیق میں وہ قدیم داستانوں سے بے حد متاثر رہتے ہیں وہ بالکل داستانوں کا آئینہ ہیں، ناقابل تسخیر اور خوبصورت ہے اور اس لیے مجموعی لحاظ سے خوبی آزاد سے زیادہ جاندار اور جیتا جاگتا معلوم ہوتا ہے۔

ہم اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اس ناول کی تخلیق سے منسوب کر سکتے ہیں۔ لیکن ایمان داری کی بات پلوچھئے تو سرشار کا مقصد صرف یہ تھا کہ آدھ اخبار کے قارئین وقت پر فساد آزاد کی قسط سے لطف اندوز ہوتے رہیں وہ منشی نوگلشور کے اس اخبار کے مدیر تھے۔ اور اسے محض وقتی دلچسپی کے لیے شروع کیا گیا تھا۔ لیکن بعد میں ملک گیر مقبولیت کی وجہ سے یہ سلسلہ جاری رکھنا پڑا جو بالآخر خبریوں صفحات پر پھیل گیا اور طویل ترین داستان کی صورت میں اختتام پذیر ہوا، ایسی داستان جو ابھی تک اپنی ہیئت کے اعتبار سے متنازعہ فیہ بنی ہے۔

جس وقت محمد ہادی مرزا نے ناول نگاری شروع کی تو ناولوں کے نام پر اردو ادب میں یہی کچھ تھا۔

مرزا محمد ہادی مرزا جو مرزا رسوا کے نام سے مشہور ہیں، نے ناول محض شیعہ کی خاطر لکھے، انہیں نجوم، سائنس، شجرات اور کیمیا گری کا شوق تھا، علاوہ انہیں فلسفہ، منطق اور نفسیات سے بھی بے حد اور ماہرانہ دلچسپی تھی۔ فلسفہ میں انہوں نے امریکہ سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی تھی۔ اور ولیم میکڈوگل کی سوشل سائیکالوجی کے علاوہ فلسفہ و نفسیات کی کئی کتابیں ترجمہ کر چکے تھے۔ ہندوستانی راگ راگینیوں کے لیے انہوں نے انگریزی "NOTATION" کی طرز پر علامات مقرر کیں۔ اردو

شارٹ ہینڈ اور اردو ٹائپ رائٹر "KEY BOARD" کے سلسلہ میں بھی انہوں نے بہت کام کیا..... یہ اور اس نوع کی دیگر دلچسپیوں کے باعث انہوں نے ناولوں کو کبھی ایک فریضہ سمجھ کر نہ لکھا بلکہ یہ سب کے سب مہادیو پر شاہ ورماد پیلشر نے انہیں پیشگی پیسے دے کر اور ان کے سر پر سوار ہو کر لکھوائے تھے۔ اسے جب بھی معلوم ہوتا کہ انہیں پیسے کی تنگی ہے تو وہ فوراً..... سو دو سو روپے دے دیتا۔ اس کے بعد ہفتہ کے اندر اندر کوئی طبع زاویا ترجمہ شدہ ناول لے جاتا جس شخص کے لیے ناول نویسی محض سائنسی تجربات جاری رکھنے کے لیے حاصل کر کا ایک ذریعہ ہو، اس نے اردو ادب کو امراتو جان داد ایسا ناول ہی نہ دیا بلکہ ناول نگاری کے ضمن میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ آج کے جدید ادبی معیار سے کسی طرح بھی کم نہیں۔

انہوں نے اپنے طبع زاویہ ناولوں میں سے انشانے راز، ذات شریف اور شریف زادہ میں اپنے ناول اور ناول کی فنی حیثیت پر بہت کچھ لکھا ہے۔ علاوہ انہیں ڈاکٹر محمد حسن کی مرتب کی ہوئی کتاب "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" سے بھی ناول کے بارے میں ان کے خیالات پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ یہ پانچ مراسلتے بظاہر شعرا و شاعری سے متعلق موضوعات سے بحث کرتے ہیں اور مقدمہ شعرو شاعری اور شعراجم ایسی تصانیف کے مقابلے میں ان کی کوئی وقعت بھی معلوم نہیں ہوتی۔ اختصار کے علاوہ اس لیے بھی کہ ان کا مصنف باقاعدہ اور باضابطہ قسم کا نقاد بھی نہیں لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، کیونکہ مرزا رسوا پہلے ادب میں جنہوں نے ادب کی پرکھ کے لیے نفسیاتی اصولوں سے کام لینے کی تلقین کرنا ہوئے خود بھی ان ہی اصولوں کے تحت اظہارِ خیال کیا۔ اس ضمن میں کتاب کے مرتبہ کا کہنا ہے :

مرزا رسوا کے تنقیدی مقالات علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزاء و عناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہہ جا سکتے ہیں۔ ان میں بصیرت بھی ہے اور قدرت بھی۔ اس اعتبار سے مرزا رسوا اپنے اکثر معاصرین سے کہیں زیادہ جدید ہیں۔ اور ان کا ناولیہ نظر بعض حیثیتوں سے کہیں جامع ہے۔ مرزا نے ادب اور شعر کے بنیادی مسائل پر توجہ کی اور ان کے سطحی یا سرسری جوابات سے مطمئن نہ ہونے کے بجائے غنی انداز کی جستجو کی۔

ہمیں یہاں شاعری کے بارے میں ان کے نظریات سے کوئی فرض نہیں۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ امر او جان ادا کے مصنف کا خود ناول کے بارے میں کیا نقطہ نظر تھا۔ ویسے تو یہ بات بھی متناقص سی ہے کہ صرف پیسے کی خاطر ہفتہ بھر میں ناول گھسیٹ مارنے والے کا بھی کوئی نقطہ نظر ہو سکتا ہے۔ مگر مرزا رسوا کی ناول نگاری کا سب سے دلچسپ پہلو یہی ہے کہ امر او جان ادا سے قطع نظر، ان کے دیگر ناول ناکام سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن ان سب میں ایسے اشارات یا واضح بیانات ملتے ہیں جن سے ناول نگاری کے بارے میں ان کے خیالات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اپنے اولین ناول آفتائے لائے میں اپنے نظریہ کی یوں وضاحت کی :

”ناول ایک ایسی عمدہ چیز ہے جس کے ذریعے سے ہم وہی نقشہ (جو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں) دوسروں کو دکھا سکتے ہیں، دنیا میں سب سے مفید اور دلچسپ انسان کے نہ صرف ظاہری حالات بلکہ اس کی باطنی اور پسیدہ از نظر کیفیتیں اس کے ذریعے سے دکھائی جاسکتی ہیں۔ بشریکہ واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی کوشش کی جائے ... یہ کچھ ضروری نہیں کہ ہم ناول نویسی کے لیے ایسے اشخاص کی سوانح عمری

کی تفتیش کریں جن کے مفصل حالات ہم نہیں معلوم کر سکتے خود ہمارے عزیزوں میں ایسے لوگ ہیں، جن کے حالات درحقیقت بہت ہی عجیب و غریب ہیں مگر ان کے سننے کی ہمیں پروا نہیں کیونکہ ہمیں سکندر اعظم محمود غزنوی، ہنری ہشتم، ملکہ این، نپولین بونا پارٹ کی تاریخوں کے فنیجہ مجلدات سے فراغت ہی نہیں ملتی۔“

صرف ایک اقتباس سے ہی ان کی نظریہ کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس میں وہ ناول نگاری کے لیے مندرجہ ذیل شرائط لازمی ٹھہراتے ہیں :

الف : اپنی آنکھوں سے دیکھے گئے نقشوں کو ناول کا موضوع بنانے کا مطلب مشاہدہ کی اہمیت کو واضح کرنا ہے۔ مشاہدہ صرف دنیا کی چیزوں کو دیکھنے کا نام نہیں بلکہ اس فنکارانہ شعور کا نام ہے جس سے مصنف ماحول سے ایک خاص نقطہ نظر کے تحت کچھ مشاہدات اخذ کرنے کے بعد اپنے تخیل سے کام لیتے ہوئے ان میں ایسے دلکش رنگ بھرتا ہے کہ دوسرے انسان ان مشاہدات کی تہہ میں کافر یا مثبت اور منفی نقطہ نظر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اب یہ مصنف کے اپنے نقطہ نظر کی بات ہے کہ وہ ماحول میں سے کیا انتخاب کرتا ہے ؟ اس ضمن میں اس کا اپنا نظریہ حیات ہے عداہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اپنے مشاہدات کی روشنی میں وہ اپنے ناول کے لیے صرف ایسی جزئیات کا انتخاب کرے گا جو اس کے مخصوص نقطہ نظر یا نظریہ حیات کو اجاگر کرنے میں مدد ثابت ہو سکتی ہوں۔

اس سلسلے میں ذات شریفؒ میں انہوں نے کھلایا ہے :

ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی ۔ نہ ہمارے ہاں ہیرو تلواریں

قتل ہوئے نہ انجن سے کسی نے خودکشی کی۔ نہ بھڑوانہ وصل، ہمارے
ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیے؟

پہلے اقتباس میں مشاہدے والے حصہ کو اس اقتباس کے ساتھ ملا کر چھنے
سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ گوانہوں نے ضرورت وقتی کے تحت ناول گنسیٹ مارے لیکن
ناول نگاری کے بارے میں ان کے اپنے خیالات میں وضاحت کے ساتھ ساتھ گہرائی بھی
ملتی ہے۔ یہ وہ بیان رہے کہ ان خیالات کا اظہار آج سے ہمد برس پہلے کیا گیا تھا (ذات
شریف، جنوری ۱۹۰۰ء میں طبع ہوا تھا، آج جب کہ ادب کو زندگی کی تفسیر اور تصویر
سمجھا جاتا ہے تو ایسے خیالات کا اظہار اب چونکا دینے والی بات نہیں لیکن ۱۹۰۰ء
میں اپنے ناولوں کو زمانہ کی تاریخ بتانا اسی گہرے فن کا مادہ شعور کی طرف اشارہ کرتا
ہے جو صرف اس نائن کے حصے میں آتا ہے۔ جو حال کے کاڈرا میں مستقبل کی طرف
نکالیں اٹھا کر دیکھ سکتا ہو۔ غدر کے بعد کے لکھنؤ اور ہندوستان میں ایسی بے شمار
غامیاں موجود تھیں جن پر ایک حساس مصنف قلم اٹھا سکتا تھا اور مرزا رسوانے
اپنے ناولوں میں ہر موقع پر اس معاشرے کے مرقعے پیش کرنے کی کوشش کی صرف
آمرانہ جان اوا "ہی ایک نر وال پندیر معاشرے کی زندہ الہم نہیں۔ بلکہ ان کے دیگر ناولوں
میں بھی ہم عصر زندگی کی ایسی جھلک ملتی ہے جو ان کی شرف بینی پر دلالت کے ساتھ اس
تضاد کی بھی وضاحت کرتی ہے جو اس تہذیب کی خصوصیت تھا۔

ب : انسان کے حالات کو سب سے زیادہ دلچسپ اور مفید قرار دینے کا
مطلب یہ ہے کہ ناول نگار کے لیے داستان طرازیوں کی مانند مافوق الفطرت
عناصر اور مہمات سر کرنے والے خوب رویہ کی ضرورت نہیں، کیونکہ ان کے
ساتھ انہوں نے واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی شرط بھی لگا دی ہے
اس شرط کی بجا آوری اس صورت میں ہو سکتی ہے جب مصنف انسان

کو اس کی تمام نفسیاتی کمزوریوں اور خوبیوں کے ساتھ پیش کرے۔
 ج : ایسے کردار کی مکمل تصویر کشی کے لیے وہ صرف اس کے ظاہری حالات
 ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ باطنی اور عیدانہ نظریہ کیفیوں کی طرف بھی اشارہ
 کرتے ہیں۔ یہ بے حد اہم بات ہے۔ اس سے پہلے یہ بتایا جا چکا ہے کہ یہ
 ادب کی ہر کہ کے لیے علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری قرار دیتے
 ہیں۔ یہاں لاشعور کی اصطلاح استعمال نہیں کی گئی، کیونکہ وہ ابھی تک
 مروج ہی نہ تھی۔ لیکن ان کا مقصد یہی ہے کہ انسان کے لاشعوری محرکات
 کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے۔ یہ لاشعوری محرکات ہی تو ہیں جو انسانی شخصیت
 کے لیے اساسی ڈھانچہ بنتے ہوئے اس کے انداز و اطوار متعین کرنے کا
 باعث بنتے ہیں۔ اس ضمن میں مراسلات کے مرتب ڈاکٹر محمد حسن کی
 رائے قابل غور ہے، جن کے بقول ”مرزائے کو محض شعور کا کرشمہ ہی نہیں
 سمجھتے تھے بلکہ اس میں انسانی ذہن کے ان گوشواروں کی کار فرمائی پر
 بھی نظر رکھنا چاہتے تھے جو شعور کی قلم سے باہر ہیں۔ مرزائے کہیں
 لاشعور یا تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال نہیں کی ہیں؟

د : اقتباس کے آخری حصے میں انہوں نے دائرہ مشاہدہ میں آنے والے
 عام افراد کا عظیم تاریخی شخصیت سے موازنہ کرتے ہوئے اول الذکر کو
 ناول کا موضوع بنانے کی تلقین کی ہے۔ یہاں واضح طور سے وہ وہ شرہ
 پر منتظر کر رہے ہیں۔ ان کے زمانہ میں شرہ کے ناولوں کی دھوم مچی تھی اور
 وہ زیادہ تر تاریخی ناول تھے۔ تاریخی ناول مصنف اور قاری دونوں کے
 لیے دلچسپ ہوتے ہیں۔ مصنف حسب ضرورت واقعات کو توڑ مڑا سکتا
 ہے۔ ساتھ ہی اس میں من پسند طریقہ سے رنگ آمیزی کرتے ہوئے

ایک خاص قسم کی روحانی فضا قائم کی جاتی ہے۔ ادھر تقاری کے لیے ایسے ناول
 تفریح و تگربیز کے ساتھ ساتھ بعض اوقات مذہبی جوش پیدا کرنے کا باعث
 بھی بنتے ہیں۔ غم کے بعد سیاسی پستی میں گھسے مسلمانوں کے لیے یہ تصور
 ایک خاص قسم کی نفسیاتی آسودگی کا باعث ہوتا ہو گا کہ ہمارے بھائی
 عیسائی دو شیرازوں کو مسلمان کر کے ان کے ساتھ شادی کرتے رہے ہیں،
 کچھ ایسی ہی کیفیت ۱۹۴۷ء کے بعد ان نئے پٹے مسلمانوں کی تھی جنہیں
 نسیم مجازی کے ناول ایک خاص قسم کی تسکین دیتے رہے۔ شاید اسی لیے
 اب ان کی وہ مقبولیت نہیں رہی۔

مرزا رسوا تیار نیچی ناولوں کی انیون نمائندگی کو سمجھتے تھے، اس لیے انہوں نے
 اس طرز پر انمائیں ان کے خلاف آواز بلند کی، اس ضمن میں ان کے ناول "شریف زاوہ"
 کا ذکر خالی اذہاں نہیں نہ ہو گا، اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ان کا یہ ناول آپ بیتی ہے (مثلاً
 بقول حسینؒ یہ ناول سوانحی ہے اور بہت حد تک مرزا رسوا کی آپ بیتی)، اس کا
 ہیرو عابد حسین ان کے خیال میں ایک آئیڈیل گروا رہے، اپنے دھن کا پکا عابد حسین
 اپنے اصولوں کو چھوڑنے بغیر محنت اور مشقت سے ترقی کرتے کرتے اعلیٰ عہدے
 پر چا پہنچا ہے۔ اس کے بارے میں وہ خود ہی لکھتے ہیں :

آس میں کوئی شک نہیں ہے کہ قدرتِ زمانہ کو دیکھتے ہوئے مرزا عابد
 حسین کی لائف آئیڈیل ہے جو مصائب مرزا عابد حسین کو اپنی زندگی میں
 پیش آئے۔ وہ بہت عجیب و غریب نہیں ہیں لیکن جن تباہیوں نے ان
 نے ان بلاؤں کا مقابلہ کر کے ان کو فلاح کیا ان کو عمل میں لانے کی جرات
 ابھی تک میں بہت کم پیدا ہوئی ہے، حضرت کو عابد سمجھنا ابھی بڑے بڑے
 شہروں خصوصاً گجرات میں بہت عام ہے اور یہ امر ہماری ترقی میں حارح

ہے..... مفید محنت کو عبادت سمجھ کر اس سے لذت اٹھانے کا خیال ابھی پیدا ہی نہیں ہوا ہے؟

اس سے ان کا اصلاحی مقصد واضح ہوتا ہے، لیکن وہ نذیر احمد نہیں بنتے اپنے کمزور سے کمزور ناول میں بھی دیگر غلامیوں کے باوجود وہ اپنے اعصاب پر دماغ کو سوار ہونے کا موقع نہیں دیتے۔ جس دور میں نذیر احمد کے اسم ہاسٹی کرداروں اور شہر کے مجاہدوں کا رائج ہو وہاں مرزا عابد حسین ایسے کرداروں کو صرف اسی وجہ سے تبدیل قرار دیتا کہ وہ عام زندگی میں محنت و مشقت سے کام لیتے ہوئے بلاؤں کو رفع کرنے کی سعی کرتا ہے، کافی ہمت کا کام ہے۔

ان کے دیباچے اور تنقیدی مراسلات "ساتھ ساتھ پڑھنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ اپنے دور کی ناول نگاری سے غماصے پور تھے، اور اسی لیے انہوں نے کھل کر اس پر تنقید کی ہے:

"اکثر تقلید پیشہ ناول نویسوں نے ریٹالڈ کے ناول انگریزی میں پڑھے ہیں اس کے جس قدر مضامین یاد رکھ گئے ہیں، ان کو اپنے ناولوں میں صرف کرتے ہیں، جن میں کوئی جدت نہیں ہوتی..... ایک اور خوبی ہمارے ملک کے ناولوں میں پردہ کے اصول کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ عوام عشق اور عاشقی کو ہر قسم کی جان سمجھتے ہیں، لذت و حلاق اور انتظار سب سے عمدہ مضمون خیال کیا جاتا ہے، پھر اگر کسی پردہ نشین سے سامنا ہو بھی گیا تو بغیر اس کے کہ اس کی عصمت ہمواد ہو گئے، پیام سلام، وعدے و وعید، فراق، انتظار یہ سب کچھ بھی نہیں ہو سکتا اور جب تک یہ نہ ہو تو قصے کا مزہ کیا، لہذا لازم ہوا کہ ہر قصہ میں ناچاؤ محبتوں کا تذکرہ ہو اور یہ موجب خرابی اخلاق کا ہے، ناول پر کیا موقوف اور قصے بھی اسی

طرح کے ہیں :

یہ اقتباس بھی اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں انہوں نے ادب میں سستی جذباتیت کی مذمت کی ہے، سب سے پہلے تو وہ انگریزی کے غلط اثرات کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ ریٹالڈ کے نام سے ہی ظاہر ہے کہ وہ کس قسم کی تقلید کو ناپسند کرتے تھے، جدت کے تنوع سے عاری نقل انہیں ناپسند ہے۔ ظاہر ہے جو ادیب اپنے ناولوں کو موجودہ زمانہ کی تاریخ بتاتا ہو اسے تو کورانہ تقلید ناپسند ہی ہوگی اس بنا پر نہیں کہ وہ ریٹالڈ یا اس قبیل کے دیگر ناول نگاروں کی تقلید ہے۔ بلکہ اس لیے کہ ایسا تقلید ہی ادب ان کے نظریہ ناول نگاری کے منافی تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ ناول انگریزی کے زیر اثر اردو میں آیا اور انگریزی ادب کے اثرات سے بچنا محال تھا لیکن پھر بھی سستے ادب کی تقلید کے خلاف آواز اٹھا کر انہوں نے اپنے ادبی شعور کی چنگلی کا ثبوت دیا۔

لیکن اخلاقی بنیادوں پر ناجائز محبتوں کی مذمت کی وجہ سمجھیں نہیں آتی، یہاں تک ناولوں کو غزل کی مانند عشق و عاشقی کے روایتی انداز تک محدود کر لینے کا تعلق ہے تو یہ بالکل بجا، کیونکہ زندگی کے کھل میں محبت (جائز یا ناجائز اور پاک و ناپاک) محض ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے تمام زندگی کا قائم مقام سمجھتے ہوئے صرف ادب کو تفسیر عشق بنادینا ادب کے دائرہ اور اس کے قاضیوں کو محدود کر دینے کے مترادف ہے لیکن اخلاقی بنیادوں پر محبت (یہاں پھر جائز اور ناجائز کی تخصیص نہیں) کمناول کے لیے یکسر ناپسندیدہ موضوع قرار دینا ایسی زیادتی ہے جس کی مرزا رسوا سے توقع نہ تھی۔ وہ مرزا رسوا جس نے خود بھی (ناکام) محبت کی تھی، اور وہ مرزا رسوا جو فلسفہ کے ساتھ ساتھ نفسیات کا رچا ہوا شعور بھی رکھتے تھے۔

مرزا رسوا اپنے زمانے کے ناولوں سے موضوعات ہی کی وجہ سے بیزار نہ تھے

بلکہ زبانِ دبیران کے بھی شاکہ ملتا ہے۔ مراسلات "ہی میں انہوں نے اپنے دوست کے ناول نگاروں پر طنزیہ انداز سے یوں چوٹ کی ہے :

"نہ ہم خارج سے مضامین اخذ کرتے ہیں، نہ وہ ہن سے ہم کو اس کی قدرت ہی نہیں کہ کسی منظر کو دیکھ کے زبانِ فلم سے اس کی تصویر کھینچ سکیں نظم ایک طرف، شری میں بھی جہاں ہمک میں نے خیال کیا ہے یہی نقص پایا ہے۔ اکثر ناول جو اس زمانہ میں لکھے گئے ہیں، ان سب میں ایک ہی طرح کے منظر ہوتے ہیں، اور وہی ہر پھر کے آتے ہیں، جیسے اس شہر میں ایک غریب تھیٹر تھا جسے لوگ مذاق سے چھیڑا کرتے تھے، اس میں چند پردے تھے، خواہ خواہ تماشا میں وہی پردے بار بار دکھائے جاتے خواہ ان کا محل ہو یا نہ ہو؟"

ہو سکتا ہے یہاں وہ شری کی منظر نگاری کا مضحکہ اڑا رہے ہوں، کیوں کہ ان کی منظر نگاری کی سب سے بڑی خامی یہی سمجھی جاتی ہے کہ شاعرانہ انداز اور رنگین ترکیب ہیں، جن کا ذخیرہ جلد ہی ختم ہو جاتا ہے اور یوں وہ ملتے جلتے مناظر پیش کر لے کر سمجھو ہو جاتے ہیں، لیکن اگر شری ان کے ذہن میں شعوری طور سے نہ بھی ہو، پھر بھی انہیں اس چیز کا احساس ضرور ہے کہ ہم عصر ناولوں میں منظر کی ایسی صمیم تصویر نہیں ملتی جس کی تشکیل میں "خارج" اور "نوہن" دونوں نے حصہ دیا ہو۔

یہاں منظر کو اگر قدرتی منظر نگاری کے محدود معانی سے بلند ہو کر دیکھا جائے تو اس لفظ میں ناول کے تمام بیانات آ جاتے ہیں، فطری مناظر کی عکاسی جذبات و احساسات کی تصویر کشی اور ماحول کے مرتے سبھی منظر "کی اصطلاح کی ذیل میں آ سکتے ہیں، بالفاظِ دیگر یہ تمام ناول کے اندازِ بیان یا اسلوب میں جدت پسندی کے لوازمات ہیں۔

وہ صرف اعلانِ بیان ہی میں جدت پسندی کے قائل نہیں بلکہ ناول کی زبان کو بھی اعلیٰ معیار سے جانچتے ہوئے اس کے لیے ندرت کو لازمی قرار دیتے ہیں۔
 آٹھائے راز میں لکھا ہے:

”نیا زمند کو نہ اس زمانے کا طرزِ تحریر پسند ہے اور نہ اس کے کھینے کی
 لیاقت اور آپ جتنی کھینے تو اس طرح کھینے کہ جس طرح ہم آپ باتیں
 کرتے ہیں..... مجاہد مہربانی ان الفاظ اور ترکیب سے معاف کیجیے گا۔
 جن کی قوت بسبب کثرت استعمال کے بالکل زائل ہو گئی اور اب ان میں
 کسی قسم کی ندرت باقی نہیں رہی بلکہ ایک طرح کی نفرت نیز عفونت
 پیدا ہو گئی ہے“

اسی طرح امراؤ جان ادا میں منشی احمد حسن صاحب کے ضمن میں لکھتے ہوئے ہم عمر
 ناولوں پر یوں اظہارِ خیال کیا ہے:

”کوئی ناول ایسا نہ تھا جو آپ نے نہ دیکھا ہو مگر لکھنویں چند روز پہلے
 کے بعد جب اہل زبان کی اصل بول چال کی خوبی کھلی۔ اکثر ناول نویسوں
 کے بے شکے قلمی مصنوعی زبان اور تعصب آمیز بے ہودہ جوش و کلام
 والی تقریریں آپ کے دل سے اتر گئی تھیں؟
 آخر میں غالباً پھر شر پر چوٹ کی ہے:

گویہ اقتباس تشدیدِ اہمیت کا نہیں تاہم اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ
 وہ ناول کے لیے مصنوعی زبان ”کو پسند نہیں کرتے جو ان کے بقول ایک طرح کی نفرت
 انگیز عفونت پیدا کرنے کا موجب بن جاتی ہے۔

شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں ندرت بیان کا بہت خیال رکھتے ہیں۔
 امراؤ جان ادا تو خیر ہے ہی ایک شاہکار۔ ان کے کزور ناول بھی اس لحاظ سے کزور

نہیں، صاف ستھری اور سیدھی سادی عام بات چیت کی زبان ہے، جذباتی تقریریں اور رنگین مناظر نہیں بلکہ ہر چیز کو فطری انداز سے پیش کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔

آج جب کہ ناول اور اس وابستہ مباحث کی چھان پھٹک کی جا چکی ہے اور ہمارے پاس تنقیدی خیالات کا دافر سرمایہ بھی موجود ہے تو ہو سکتا ہے ان سب کے مقابلہ میں مرزا رسوا کے ان خیالات میں کوئی جدت نظر نہ آئے لیکن یہ امر ذہن نشین رہے کہ ان خیالات کا پون صدی قبل اظہار کیا گیا تھا وہ اپنے زمانہ کے رجحانات سے صرف اتھلاؤں کے معاملے میں متاثر ملتے ہیں، ورنہ ہر لحاظ سے ان کا ذہن اپنے لیے ایک عظیمہ راستہ تراشتا تھا ہے، وہ اپنے دور کے ناولوں کی ہر خامی کی طرف اشارہ کرتے ہیں خواہ وہ اپنے ہم عصر مسلم الثبوت اساتذہ فن کی ہو یا ریٹائڈ ایسے مصنفوں سے مستعار شدہ ۱۰۰۰۰ اردو ناول کے لیے ان کے ذہن میں جو میاں تھا وہ ان کے زمانہ ہی میں دقیق نہ تھا بلکہ آج اس کی اہمیت اس بنا پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہمارے نقاد مغربی نقادوں کے خیالات کا سہارا لے کر جب چلے تو بات اس سے آگے دھڑھ سکی کہ ناول کے لیے کسی نہ کسی نظریہ حیات کی موجودگی لازمی ہے اور یہی بات مرزا رسوا نے ناول کو موجودہ زمانہ کی تاریخ بتا کر واضح کرنے کی کوشش کی، خیر برآمد کی مانند انہوں نے ناول کو تعلیم و تدریس کا ذریعہ نہ بتایا، خیر کی مانند قومی احساس بکتری دور کرنے کا وسیلہ نہ سمجھا اور نہ ہی سرشار کی مانند ایک داستان نمائندہ تخلیق کیا، جہاں امرا و جان ادا کی وجہ سے ان کا نام عظیم ناول نگاروں کے ساتھ لیا جاتا ہے، وہاں اپنے نظریہ ناول نگاری کی بناء پر وہ فوجی لحاظ سے موجودہ دور کے نقادوں کے پیشرو بھی بن جاتے ہیں۔

معتدل گرنی گفتار کا غزل گو — فیض

ہے فقط مرغ غزل نواں کہ جسے فکر نہیں

معتدل گرنی گفتار کروں یا نہ کروں !

حالی نے پہلی مرتبہ غزل میں طریح نوڈا لے ہوئے اسے عشق و عاشقی کے مخصوص تصورات کے طلسم ہو مشرب سے نکال کر قومی شعور اور ترقی و دوسے آشنا کیا گو اکثر گاہک بے خبر تھے، لیکن حالی کو مال کی نایابی کا احساس تھا اور یہ بھی کہ شہر میں حالی نے کھولی ہے وہاں سب سے الگ۔ آج حالی کی ان غزلوں کی اور کسی وجہ سے اہمیت ہو یا نہ ہو وہ کم از کم اس بنا پر سہاہم ہیں کہ ان غزلوں کی صورت میں اردو غزل بے مقصد ماورائیت سے نکل کر پہلی مرتبہ مقصد پسندی کی طرف مائل ہو رہا نظر آتی ہے، حالی کی ان غزلوں کی اہمیت اس بنا پر سہاہم بھی پڑھ جاتی ہے کہ اقبال نے غزل کے اس روپ کو پسند کیا اور یوں اسے قوم کے نام پیغام اور ترقی پسندی کی ترسیل کا ذریعہ بنایا۔ ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند ادب کی تحریک کا آغاز ہوا تو

اس سے وابستہ شعرا نے بھی غزل کے اس پہلو کی طرف زیادہ توجہ دی، بعض حضرات کی دانست میں مقصدیت سے غزل میں تغزل نہیں رہتا لیکن یہ اعتراض اتنا ذہنی نہیں کیونکہ تغزل موضوع کی نہیں بلکہ اظہار کی خصوصیت ہے اور پائے شاعروں نے ان دونوں کے نقطہ توازن کو فکرا راند شعور سے ہر قرار رکھا ہے۔

حالی کے بعد سے عام عاشقانہ روش کے ساتھ ساتھ اردو غزل ایک نئے راستے کی طرف گامزن نظر آتی ہے۔ ایک راستہ اقبال کا تھا جس پر وہ یقیناً گامزن نظر آتا ہے تو دوسرا ترقی پسند ادب کی تحریک کا۔ اساسی لحاظ سے دونوں میں فرق نہ تھا کہ دونوں صورتوں میں غزل مقصد خاص کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔ مگر نقطہ نظر کے فرق سے بعض اوقات اقبال کی غزل اور ترقی پسندانہ غزل جدا گانہ نظر آتی ہیں۔ لیکن یہ فردی ہے اصل بات یہ ہے کہ دونوں کے ہاں غزل پرانی کیچنل اتار کو بے معنی عشق کی گرماں بھولی سے بیدار ہوتی نظر آتی ہے۔ مختصر ترین الفاظ میں یہ وہ تغاظر ہے جس میں فیض کی غزل کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ فیض نے زمانہ طالب علمی ہی سے شاعری شروع کر دی تھی چنانچہ فیض کے اپنے الفاظ میں :

”شعر گوئی کا کوئی واحد عند گناہ تو مجھے نہیں معلوم۔ اس میں بچپن کی فضائے گرد و پیش میں شعر کا چرچا، دوست احباب کی ترغیب اور دل کی لگن بھی کچھ شامل ہے۔ یہ نقش فریادی کے پہلے حصے کی بات ہے، جس میں ۲۹-۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۵ء تک کی تحریریں شامل ہیں جو ہماری طالب علمی کے دن تھے۔ یوں تو ان سب اشعار کا قریب قریب ایک ہی فوہنی اور جذبہ باقی واردات سے تعلق ہے اور اس دارقہ کا ظاہری محرک تو وہی ایک حادثہ ہے جو اس عمر میں اکثر نوجوان دلوں پر گذر جایا کرتا ہے۔“ (دست ترسنگ، ص ۱۶)

زلزلہ طاعون میں شعر گوئی کی تحریک کسی چند باقی حادثے کے باعث تھی اس
 حادثہ کی یادگار ایک نظم ”ذکر.....“ (مطبوعہ رادوی : ۱۹۳۲ء) بتاتی ہے جس پر
 مرید رادوی نے حاشیہ میں یہ نوٹ لکھا: ”جی چاہتا ہے کہ ایک نام مکہ دوں“ یہ نظم
 اقدس مریدوی میں شامل نہیں ہے۔ اس لیے تاریخی دلچسپی ریکارڈ اور فیض کی یاد دہانی
 کے لیے درج کرتا ہوں :

طرب زار تخیل شوق رنگیں کار کی دنیا
 مرے افکار کی جنت مرے اشعار کی دنیا
 شب مہتاب کی سحر آفریں مدہوش ہو جیتی
 تمہاری دل نشیں آواز میں آرام کرتی ہے
 بہار آغوش میں ہنسی ہوتی ٹینگیاں لے کر
 تمہارے خندہ گل ریز کو بدنام کرتی ہے
 تمہاری عنبریں زلفوں میں لاکھوں تھنے آواز
 تمہاری ہر نظر سے سینکڑوں ساغر چھلکتے ہیں
 تمہارا دل جیسے جذبوں سے یوں آباد ہو گیا
 شفق زار جوانی میں فرشتے رقص کرتے ہیں
 جہان آرزو پر بے رنجی دیکھی نہیں جاتی

فطری شاعری سے ”جہان آرزو“ پر بے رنجی دیکھی نہیں جاتی اسے تو ہر لحاظ سے
 اظہار کرتا ہی تھا۔ وجہ جو بھی ہو لیکن یہ ہے کہ فیض نے بھی غائب اور اقبال کی مانند
 کم عمری سے اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرنا شروع کر دیا تھا۔ ان کے بچپن کا کلام تو دستیاب
 نہیں۔ البتہ گورنمنٹ کالج لاہور کے جملہ رادوی کے ۱۹۲۹-۳۴ء کے کپ پرچے دیکھنے پر
 فیض کی ابتدائی شعری کاوشوں کے نقوش مل جاتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نظمیں

اور غزلیں نقشِ فریادی میں شامل ہیں۔ باقی متروک کلام ان پرچوں میں محفوظ ہو گیا ہے۔ چنانچہ سالِ سوم میں فیضِ ایسے شعر کہہ رہے تھے :

مے تنہائیِ دلِ افروز ہو میں ہوں تو ہو
چاندنیِ رات ہو، خاموش کنارِ جو ہو
ایک ہو جائیں غموشی میں ہماری رو میں
جیسے دو پہلول ہوں اور ایک ہی غمِ شو ہو
مرے نالوں سے شبِ چوٹی تھی انکی مصی
کوئی کیوں رات کی خاموشیوں میں اُٹھ کے سقا ہے
اس کے بعد کے متروک اشعار ملاحظہ ہوں :

فضائے دل پہ اداسی بکھرتی جاتی ہے
فسوگی ہے کہ جہاں تک اترتی جاتی ہے
فریبِ زیست سے قدرتِ کارِ ماعظم
یہ ہوش ہے کہ جوانی گزرتی جاتی ہے
موت ؟ محبورِ فنا کی بہشتِ آرزو
زندگی دکھے دلوں کے دکھ بھری فریاد ہے
یاد ہے وہ سر کہ جس میں اب ترا سوا نہیں
عشرتِ جاوید وہ دل جس میں تیری یاد ہے

۱۔ راوی ، اکتوبر ۱۹۲۹ء

۲۔ راوی ، دسمبر ۱۹۲۹ء

۳۔ راوی ، ۱۹۳۲ء - ۴۔ راوی ، دسمبر ۱۹۳۲ء

مادی (اکتوبر ۱۹۳۲ء) کے شمارے میں فیض کی دو غزلیں چھپی ہیں جن میں سے
یہ غزل "نقش فریادی" میں ہے:

ہر حقیقت مجاز ہو جائے ،
کافروں کی نماز ہو جائے
اور یہ شامل نہیں :

شہاب کوئے الفت کی احتیاج سہی
بسا طوہر پرچہ رستم کا راج سہی
یہ مانا نگہ طلب سرفراز دہر نہیں
راگ آرزو ہے سو شرمندہ امید نہیں
شہر شہر دل ہے تاب آخرش کب تک
کبھی تو سوختہ جانوں کو نیند آئے گی

شاید ان طاب علمانہ شعری کاوشوں کی اس زمانے میں اتنی اہمیت نہ ہو
گئی لیکن آج یہ اور اس نوع کے دیگر شعرا اس بنا پر اہم ہو جاتے ہیں کہ مشق
سغن کے ابتدائی دور میں فیض میں فنی پختگی پیدا ہو چکی تھی۔ فنی پختگی بذاتِ خود کوئی
اہم خصوصیت نہیں، کم از کم فیض ایسے شاعر کے لیے یہ بالکل غیر ضروری ہے کہ وہ
اپنے ہم عصروں سے محض فنی پختگی کی بنا پر ہی ممتاز نہیں ہوتے۔ اس دور کے
یہ اشعار آج اس لیے اہم ہیں کہ ان میں وہ مخصوص لہجہ ملتا ہے جس نے بعد میں
ان کی غزل میں فنی نگار کے بعد اپنا منفرد رنگ پیدا کیا۔ اس لیے یہ اشعار محض
نواورات کی حیثیت نہیں رکھتے ہر چند کہ فیض کا ان میں گھٹنوں چلنا محسوس
ہوتا ہے۔ ویسے بھی ہاں۔ اسے کے بعد فیض آج کے فیض کے ہم سبق نظر آتے ہیں۔
داخل رہے کہ اس دور میں فیض یہ نظمیں لکھ چکے تھے۔ خدا وہ وقت ڈالے (۱۹۳۱ء)

”سرود شیانہ“ (۱۹۳۲ء) اقبال (۱۹۳۲ء) اور اعتراف“ (۱۹۳۴ء) نقشبندی“ میں درج یہ شعرا ۱۹۳۳ء کا ہے۔

ادائے حسن کی معصومیت کو کم کر دے
گنہ گارِ نظر کو حجاب آتا ہے

ابتدائی شاعری کی ان کاوشوں کے فنی منصب سے قطع نظر یہ طے ہے کہ فیض نے نسبتاً کم تعداد میں غزلیں لکھ کر بھی اپنے لیے بحیثیت غزل گو وہ منفرد مقام بنایا کہ پاک و ہند کے صاحبِ طرز غزل گو شعراء میں شمار ہونے، یہی نہیں بلکہ اپنے مخصوص اسلوب اور طرزِ اداسے انہوں نے ہمعصر غزل کے امکانات میں بھی اضافہ کیا لیکن ایک بات ہے کہ ترقی پسند غزل سے وابستہ مخصوص علامات اور اسالیب کے تناظر میں فیض کی غزل اپنی تمام خوبیوں اور تغزل کے باوجود ترقی پسند غزل کے مخصوص مزاج سے عاری نظر آتی ہے۔ یہ خوبی ہو سکتی ہے اور خامی بھی۔ اس کا انحصار دیکھنے والے کی نگاہ پر ہوگا۔ اسے یوں سمجھئے کہ غالب کا یہ شہرِ شعر :

کھینچتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوشچکاں

ہر چہند تھ اس میں ہمارے قلم ہوئے

پڑھ کر کیا فہمِ فیض کے اس شعر کی طرف نہیں جاتا ؟

مناجِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے

کہ خونِ دل میں ڈوبی ہیں انگلیاں میں نے

سوال یہ ہے کہ غالب نے فیض کو **ANTICIPATE** کیا یا نہیں

نے غالب کی پیروی کی ؟ یہ صرف ایک شعر کی بات نہیں بلکہ ایک جذبے کی مشابہت کا مسئلہ ہے۔ اگر دونوں ایک خاص صورتِ حال میں ایک طرح سے سوچ سکتے ہیں۔ تو یہ سوال بھی کیا جا سکتا ہے کہ اگر غالب ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ

ہوتا؟ یا فیض سبکسکمی منزل حکومت کے سربراہ کے استاد شاہ تہوتے تو کیا رنگ بھن اپناتے؟ اسے محض ڈوبو یا مہد کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا کہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ یہ عصری سوچ کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے یا اپنی انفرادیت کے اظہار یا پھر عدم اظہار کا مسئلہ ہے۔

فیض کے ضمن میں یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ اپنی تمام انقلابی سوچ اور انقلابی افکار کے باوصف انہوں نے غزل کے کلاسیکی اسلوب کو ترک نہیں کیا بلکہ فارسی ترکیب اور کسی حد تک مفرس ٹوکشن کی بنا پر وہ غالب کی طرز اول کے خاتمے قریب نظر آتے ہیں۔ وہ کلاسیکی اسلوب کے اس حد تک رسیا ہیں کہ نظمیں بعض اوقات غزل اور وہ بھی غالب کی غزل معلوم ہوتی ہیں۔ فیض کا یہ مصرع :

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

بالکل غالب کی زبان کا حامل ہے (یہ محض مثال کے لیے ہے۔ اسی انداز سے فیض کا مطالعہ ایک جداگانہ مضمون کا متقاضی ہے)۔

جس عہد میں فیض کے ادبی شعور نے آنکھیں کھولیں، اس میں اقبال کی قومی شاعری اور مقرب اسلوب کے ساتھ ساتھ اختر شیرانی کی گیت نما نظموں اور عبد اودھ سہنی کا چرچا تھا۔ اس عہد کے نوجوان شعراء کے لیے ایک طرف "شاعر اسلام" اور دوسری طرف "شاعرِ رومان" کی صورت میں دو قومی مقناطیس موجود تھے مگر معلوم ہوتا ہے کہ فیض نے شعوری طور سے خود کو دونوں اثرات سے بچائے رکھا۔ اختر شیرانی کی سطحی رومانیت کی کشش عارضی تھی اور اقبال تو اپنی ذات میں نظم (اور کسی حد تک غزل) کے تمام امکانات کو یوں جمع کر چکے تھے کہ ان کا قبیح سووند ثابت نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لیے ان کی زندگی میں اقبال پر نظم لکھنے کے باوجود وہ موضوعات اور سالیب دونوں کے لحاظ سے ان سے غیر متاثر نظر آتے ہیں۔

نقش فریادی کی غزلوں میں فیض نے خود کو غزل کے عام موضوعات تک محدود رکھا، چند مثالیں پیش ہیں :

حسن مرہونِ جُوشِ بادۂ ناز عشقِ منت کشِ نسونِ نیاز
تیری رنجش کی انتہا معلوم حسرتوں کا مری شمار نہیں
عمر بے سود گٹ رہی ہے نیش کاش انشائے راز ہو جائے
چشمِ میگوں ذرا ادھر کر دے دستِ قدرت کو بے اثر کر دے
یہ مہرِ ترکِ محبت کے کس لیے آخر سکونِ قلبِ ادھر بھی نہیں دھونچیں
اور کیا دیکھنے کو باقی ہے ! آپ سے دل لگا کے دیکھ لیا !
تیرے در تک پہنچنے کے لوٹ آئے عشق کی آبرو ڈبو بیٹھے !

یہ اور اسی انداز کے اشعار کافی تعداد میں مل جاتے ہیں۔ غزل میں چند استثنائی اشعار سے قطع نظر فیض ایک روایتی غزل گو کی مانند معاملاتِ حسن و عشق اور عارفانہ قلب کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں جب کہ اسی مجموعے میں ان کی یہ نظمیں بھی شامل ہیں۔

”مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ“ ”چند روز اور مری جان“ کتے“
”بول“ اور موضوعِ سخن۔ ”ان نظموں میں فن کی اساس مقصدیت پر استوار ہے یہ
نظمیں اس عہد کے مروج ترقی پسند شعری نظریے کی زندہ تفسیر ہیں۔

نقش فریادی میں فیض کی غزل اور نظم کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنے سے یہ
احساس ہوتا ہے کہ گویا انہوں نے ان دونوں کی صورت میں اپنی تخلیقی شخصیت
کو دو نخت کر لیا۔ اس حد تک کہ نظم گو فیض اور غزل گو فیض ایک ندی کے دو کناروں
پر ایک دوسرے سے دور دور رکھ کر نظر آتے ہیں۔ بعض مواقع پر اسلوب ان
کنا روں پہلی کا کام کر جاتا ہے۔ ورنہ دونوں اپنی اپنی حیثیت میں منفرد نظر

آتے ہیں، نظم کو انہوں نے خمارِ جمی و دنیا کے غمِ دالم اور اجتماعی و کدہ در کدے بے وقف رکھا تو غزل نوات کے اظہار اور دل کی دنیا کے بے مخصوص رہی، ترقی پسند ادب کی تحریک میں جس شد و مد کے ساتھ خاچیت پر زور دیا جاتا رہا ہے اور واخلیت جس طرح قابلِ مذمت گردانی گئی ہے اسے ملحوظ رکھ کر فیض کی غزل دیکھیں، یہ اثرِ غزلیہ ہے کہ انہوں نے تمام نظمیں دوسروں کے بے وقف کرھینے کے باوجود غزل کی صورت میں ایک گوشہ اپنے دل کے بے ہی محفوظ رکھا، فیض نے دستِ صبا کے ابتدائیہ میں لکھا ہے :

”شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے گردِ پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے۔ اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر اس کے بہاؤ میں غل انداز ہونا اس کے شوق کی صلاحیت اور لہو کی حرارت پر۔ اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدوجہد چاہتے ہیں، حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک اور اس جدوجہد میں حسبِ توقع شریک، زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے، فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جدوجہد اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے۔“

یہ خاص ترقی پسندانہ سوچ ہے اور ان کی بیشتر نظموں کی تفہیم کے لیے روشنی کا ماخذ، لیکن غزلوں میں فیض نے نظموں کی مانند واشگاف اندازِ اپنانے کے برعکس انہیں غزل کے کلاسیکی آہنگ اور مخصوص اسلوب میں یوں بیان کیا، بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ یوں چھپایا کہ شعر میں معنی کی تہ داری پیدا ہو گئی، یہ انداز غیر محسوس کن طور پر ان کی غزلوں میں نمایاں سے نمایاں تر ہوتا گیا ہے، دستِ صبا کی غزلوں سے

اشعار میں معافی کی ان دو جہات کا رنگ گہرا ہونا شروع ہوتا ہے۔ اور بعد کے مجھوں
 میں یہ مزید نیچلی کپڑا جاتا ہے جس کے نتیجے میں نقش فریادی کی نظموں اور غزلوں کے مطالعہ
 سے جذبے کی جس دورنگی کا احساس ہوتا تھا وہ یک رنگی میں تبدیل ہو جاتی ہے چنانچہ
 ”دست تہ سنگ اور ترمدان نامہ میں فیض کی غزل بھی اسی جذبے میں رنگی ہوئی ملتی ہے
 جس نے نظموں میں اظہار پایا۔“

”دست صبا کے یہ اشعار اس سلسلہ میں بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں:

تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے
 تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

وہ جب بھی کہتے ہیں اس لفظ واپ کی بخیہ گری
 فضا میں اور بھی نئے بکھرنے لگتے ہیں

یہ ضد ہے یار حریفانِ بادہ پسیمائی
 کہ شب کو چاند نہ نکلے نہ دن کو ابرائے

عجب اہلِ ستم کی بات کرو
 عشق کے دم قدم کی بات کرو

یوں بہار آئی ہے امساں کہ گلشن میں صبا
 پلو چھتی ہے گزراں یاد کروں یا نہ کروں

گلہ نے عشق کو وار دسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سر بند گیا کرتے

پیو کہ منت لگا دی ہے خون دل کی کشید
گمراں ہے اب کہ مئے لالہ نام کہتے ہیں

ان اشعار میں فیض نے خارجی زندگی کی تھینوں کی شدت کو غزل سے کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے لیے اپنے بعض اور ہم عصروں کی مانند فیض نے بھی غزل کے مخصوص علائم سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ قدیم اردو غزل نے آج کے جدید غزل گو اور کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو، آشنا ضرور ہے کہ محل و بابل، کنج و قفس، ہنوں و صحر اور رقیب و محسب وغیرہ ایسے الفاظ اور ان سے وابستہ تلازمات کے جو سلیطے طے ہیں، ان کی بنا پر ان الفاظ کے استعمال سے ہر نوع کے معانی کی جہات کے در و وا کیے جا سکتے ہیں۔ فیض نے بھی غزل میں انہماک کی اس صورت سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے بلکہ فیض اور بعض دیگر غزل گو ترقی پسند شعرا کی غزلوں سے یہ نکتہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ جہاں اپنے پیغام کی ترسیل اور بلاغ مقاصد کے لیے نظموں میں نئی علامات اور اشارات وضع کیے گئے وہاں غزل میں پرانی علامات اور قہول اشارات سے بھی کام چلایا، چنانچہ فیض نے ایام اسیری کی غزلیات میں غزل کے اس مخصوص انہماک سے وابستہ سہولتوں سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھایا اور فیض کے لیے یہ مشکل بھی نہ تھا کہ ان کا فنی شعور غزل کی کلاسیکی روایات میں یوں رنگ لے کہ انہماک کی ہر منتلی ان کے لیے آسان ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اگر یہ معلوم نہ ہو کہ یہ فیض کے اشعار ہیں اور جیل میں لکھے گئے تھے تو انہیں کسی بھی کلاسیکی استاد کا کلام سمجھا جاسکتا ہے، مثلاً،

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن نہ تھی تری انہن سے پہلے
 سزا خطائے نظر سے پہلے، عتاب مجرم سخن سے پہلے
 بزم خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
 درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی
 نہیں شکایت، بھراں کہ اس دہیلے سے
 ہم ان سے رشتہ دل استوار رکھتے ہیں
 در وہی ہے تو آستان ہے وہی
 جاں وہی ہے تو جان جاں ہے وہی

یہ سب مثالیں نذران نامہ سے لی گئی ہیں اور ایسی مثالوں کی کمی نہیں دوست
 تہ سبک میں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں، ان اشعار کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ
 فیض کی غزل کی اساسی صفت ان کا انقلابی فہم نہیں بلکہ وہ شاعرانہ بہہ ہے جس
 سے وہ انقلابی فہم کو کیوں فلاح کرتے ہیں اور تغزل کا وہ آہنگ ہے جس سے وہ
 تلخ حقائق کی کرخشگی کو خام کرتے ہیں، عشق کی طرح انقلاب بھی ایک ہنجر، بلکہ
 بعض صورتوں میں تو ایک ایسا متعدی ہنجر ہوتا ہے کہ یہ اظہار نہ پائے تو فرداوند
 ہی اندر سگاتا ہے لیکن اظہار پانے پر، ہر نوع کپی پراسے اظہار اپنانے پر بھی
 حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا کا احساس ہوتا رہتا ہے، یہ احساس زیادہ شدید ہو
 تو اعصاب کے جنون پر منتج ہوتا ہے، اسی سے عام صلاحیتوں اور اعلیٰ تخلیقی
 صلاحیتوں والے فنکاروں میں امتیاز پیدا ہوتا ہے، عام شاعر جذبے کے جس سیلاب
 میں بے بس تھکے کی طرح بہہ جاتا ہے، اعلیٰ شاعر اپنے تخلیقی شعور سے اس چہرے
 ہوئے جذبے کو گویا پابزنجیر کر دیتا ہے، اسے یوں سمجھئے گویا بند باندھ کر دافریابی
 کا ذخیرہ کر لیا اور پھر حسب منشا اس سے کام لیتے رہے، اس کے نتیجے میں اعلیٰ تخلیقی

صلاحیتوں کے حامل فنکار ہیں وہ قوت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی اور اس کے ہنگاموں کے منقطع بھی نہیں ہوتا لیکن یہ اس کی تخلیقی شخصیت کا اعجاز ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے ہمنور ہیں ہونے کے باوجود بھی طوفان کی آنکھ کی مانند اپنے گرد سکون کا ایک دائرہ بنائے رکھتا ہے۔ سکون کا یہ دائرہ اس کے فن سے ہمیں پاتا ہے اور اس کے نتیجے میں مصاف زبیت میں شامل ہونے کے ساتھ وہ خود کو اس پیکار سے بلند محسوس کرتے ہوئے جس تجربے سے خود گذر رہا ہوتا ہے اپنی بلند سطح سے وہ دوسرے آدمی کی طرح اسی کا ادراک اور پھر تجزیہ بھی کرتا جاتا ہے۔ فیض کی غزل میں یہی خوبی نظر آتی ہے اور طوفان ہوا میں ہونے کے باوجود بھی ان میں ”طوفان کی آنکھ“ ایسا سکون پایا جاتا ہے۔

”...شعر سرا ایران گیا!“

(میر تقی میر کی شاعری کا جنسی مطالعہ)

میر تقی میر کی غزل میں جنس بلکہ زیادہ بہتر تو ذہنییت ... کی جہاں ہیت ہے اس پر بطور خاص ضرورت دیا گیا اور نہ ہی اس کے جنسی رویہ کی تشکیل کرنے والے عناصر کا بطور خاص تجزیاتی مطالعہ کیا گیا۔ میر کی غزل میں جنس کن متنوع طریقوں سے رنگ افروزدی کرتی نظر آتی ہے۔ اس کے تفصیلی مطالعہ سے پیشتر اردو غزل میں جنس نگاری کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے۔ اس مطالعہ کی اساس یہ ہوتی ہے کہ غزل میں جنس کو تصوف یا عشق کی مانند ایک روایت کا درجہ کبھی نہ دیا گیا، اس لیے غزل کی تنقید میں بالخصوص اور انفرادی شعراء کے مطالعہ میں بالعموم جنس اور اس سے وابستہ متنوع امور سے صرف نظر کیا جاتا رہا ہے۔ اس کی وجہ ناقدین کی سہل انگاری نہیں بلکہ جنس شرم: (PRUDERY) کے بعد اہم ترین وجہ یہ ہے کہ غزل کے منظور شدہ مضامین کی فہرست میں جنس کبھی بھی

نہ شامل بھی گئی، حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے اور غالباً جنس ہی ایک ایسا موضوع
 نظر آتا ہے جو غزل میں تو اتر سے اظہار پاتا رہا ہے، مگھنوی شعراء کی استثنائی مثال
 سے قطع نظر یہ اظہار واضح گف نہ تھا، بلکہ مژدگانہ سے اسے کیونکر لایا جاتا
 رہا ہے، جنس کے اظہار کی ایک انتہا پر فن کارانہ رمزیت و اشاریت متی ہے تو
 دوسری پر عریانی و فحاشی اور ان دو انتہاؤں کے درمیان ہمارے بیشتر معروف
 شعراء نے بقدرِ ظرف جنس کے موضوع سے اپنی شینگی کے اظہار کی کوشش کی،
 دکنی شعراء کا اپنی دھرتی اور اسکی بو باس سے گہرا تعلق تھا، اسلئے مقامی ماحول
 کے اثرات سے انہوں نے ہندی گیت کی روایات کو غزل میں بھی برقرار رکھنے کی
 سعی کی جس کے نتیجہ میں دکنی غزل میں عورت مرد کے لیے بے چین نظر آتی ہے اور
 وہی اظہار عشق میں پہل قدمی کرتی ہے، بعض ناقدین نے اس میں ریختی کی
 جھلک دیکھی ہے، مگر یہ درست نہیں، کیونکہ ریختی جداگانہ ماحول اور مقاصد
 کی پروردہ تھی، جس کا لسانی ہم جنسیت سے رنگ چڑھتا ہے، جبکہ دکنی
 غزل میں عورت کی بے قراری کو ما وحا کرشن کی صحبت والی روایت کا تسلسل قرار
 دیا جاسکتا ہے، اس میں جنس جذبہ کی پکار تو ہے، لیکن اظہار میں جس کو ملتا ہے
 کام لیا گیا ہے، اسے سنسکرت تنقید کی اصطلاح میں رس سے سمجھایا جاسکتا ہے،
 دلی اور اس کے بعد شمالی ہند کے دیگر شعراء کے ہاں غزل نے دکنی اسلوب
 کے ساتھ ساتھ عشق کا وہ مخصوص تصور بھی جب ترک کر دیا تو کچھ طرزِ معاشرت،
 پردہ کی بنیاد پر عورت سے دوری اور کچھ فارسی روایات و سلیب کے زیرِ اثر
 غزل کے عشق میں ما وایت آتی گئی جس نے ارفع روپ میں خدا کو محبوب بنایا
 مگر یہ انداز عشق ہر ایک کے بس کا روگ نہ تھا، اس لیے شعراء کی اکثریت کی غزل
 ہی مفرس نہ ہوئی بلکہ ان کا عشق بھی مفرس ہو گیا، چنانچہ شمالی ہند کے تین

عظیم شعرا یعنی سودا، میر درد اور میر تقی میر تک آتے آتے غزل و کھنڈی عشق کے تصورات سے قطعی طور سے آزاد ہو گئی اب اس میں دودھ و دماغ تر عجمیات نظر آتے ہیں۔ ایک لاجنس عشق کی صورت میں تصوف کا اور دوسرا خالص جنس کی صورت میں ہم جنس پرستی کا!

غزل میں کیونکہ محبوب کی جنس کا تعین نہ کیا جاتا تھا اس لیے لاجنس جذبات اور جنسی احساسات یوں جگھے ملتے نظر آتے ہیں کہ انہیں جدا کرنا ممکن نہیں۔ یہ اشفا تھا یا انہماک اسے صرف شاعر ہی جانتا ہے۔ بیشتر صورتوں میں یہ انہماک تھا اور اشفا زیادہ جہاں فنی حسن ملتا ہے وہاں ایسے اشعار مزادے جاتے ہیں جہاں بات نہ بنی وہاں اس پر عشق حقیقی کا لیبل چسپاں کر دیا۔ بعض اوقات شاعر *NOMAN'S LAND* پر بھی محسوس ہوتا ہے گویا وہ اقرار سے گریزاں ہوا و رکھل کر کو مٹ سے ڈرتا ہو! اب یہ قاری کی اپنی دلچسپی کی بات ہے کہ وہ انہیں کس خانہ میں ڈالتا ہے ایسے اشعار لاجنس عشق کی جنت اور جنس کے دوزخ دونوں سے دور اعراف کے سروخانہ میں منجمد رہتے ہیں اور اسی لیے اثر و تاثیر سے عاری ہوتے ہیں۔ کھنڈیوں میں البتہ غزل میں جنس سے وابستہ تمام ٹیبونے توڑ دیے گئے، چنانچہ کھنڈی غزل میں معاملہ بندی اور جنسی تعلقات کے بیان میں پہلی مرتبہ عورت نظر آتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ اس عورت کا *PROTOTYPE* طوائف تھی۔ اس لیے غزل میں جنس کے صحت مندانہ انہماک کی جگہ تماش بینی اور رنڈی پن زیادہ نظر آتا ہے جو ریختی کی صورت میں اپنی منطقی انتہا کو پہنچ کر سوانی ہم جنسیت پر منتج ہوا۔ یہ ہے مختصر الفاظ میں اردو غزل کا جنسی پس منظر!

میر کے کلام کا مجموعی جائزہ لینے پر اس میں واضح طور پر دودھ و دماغ ملتے ہیں۔

اس میں ایک الم پسندی اور دوسرا جنس پسندی۔ اگر اس نے یہ کہا :
 ہم کو شاعر کہو میرے صاحب ہم نے
 درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوانے کیا
 تو دوسری طرف وہ فخر یہ یہ اعلان بھی کرتا ہے :

ترک بچے سے عشق کیا تھا بیٹھے کیا کیا میں نے کہے
 رفتہ رفتہ ہندوستان سے شعر مرا ایران گیا

یہی نہیں بلکہ ایک ہی غزل میں یہ دونوں رجحانات یوں اظہار پاتے ہیں :
 کہا میں شوق میں طفلان تہ بازار کے کیا کیا
 سخن مشتاق ہیں اب شہر کے پیر و جواں میرے
 سخن کیا میرے حسرت و اندوہ و حرماں سے
 بیاں حاجت نہیں حالات ہیں سارے عیاں میرے

یہ دونوں رجحانات اتنے قوی اور اپنے اظہار میں اتنی شدت کے حامل ہیں
 کہ میر کی کل شاعری ایک لحاظ سے دو لٹ ہو کر رہ گئی ہے۔ آج یہ اندازہ لگانا
 و شعور ہے کہ خود میر کی زندگی میں اس کے کون سے اشعار زیادہ مقبول تھے اور
 جب میر نے یہ کہا :

دلتوں رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

تو خود اس کے اپنے ذہن میں کون سی باتیں تھیں جنسی یا دیگر... کیونکہ اس کا
 اپنا دعویٰ تو یہ ہے :

شعر میں نے کچھ کہے باتوں کے اس کی یاد میں

سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں

بہر حال اس دلچسپ سوال پر قیاس آرائی لا حاصل ہے۔ البتہ یہ حقیقت ہے

کہ ناقدین نے میر کی شاعری کے جنسی پہلو کو "بہت" سمجھ کر درجہ اولیٰ عنانہ بچھا تو اس میں میر کا اتنا قصور نہیں، کیونکہ حسن سلیقہ سے مرتب کیے گئے ثقہ مرتبین کے انتہائی بات کے میر سے ایسی ویسی باتیں بعید معلوم ہوتی ہیں جیسے اس شعر میں ہے :

تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوقی کرتے ہوں !
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انہوں سے عجیب سی ہے

طہارت پسند ناقدین۔ یہ بات انہوں سے عجیب سی ہے، کے مصداق ایسے اشعار سے پوکھلا جاتے ہیں۔ اس پر مستزاد تصنیف اور دیکھا راز ہی جو ہمارا ٹیڈ مارک بن چکی ہے۔ حالانکہ ہمارا معاشرہ جنس زدہ ہی نہیں بلکہ مجھے تو جنس گزیدہ ہی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جھوٹی شرم کی بنا پر جنس کے نام سے ہی کانوں کی لوئیں سرخ ہو جاتی ہیں۔ لیکن ادب کی تخلیق اور تنقید دونوں میں جنس کے بارے میں یہ رویہ خاصہ مضرت ثابت ہوتا ہے۔ انفرادی شعراء کے مطالعوں میں نقاد کو سب کچھ دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا پڑتا ہے، جس طرح معالج انسانی جسم سے آنکھیں بند نہیں کر سکتا، اسی طرح نقاد بھی اگر ادب پاروں سے جھکتا پھرے تو اس کی تشخیص خام اور نتائج گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ تمام ناقدین نے میر کی کلیات کا مطالعہ نہیں کیا، لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ چند ناقدین کی استثنائی مثال سے قطع نظر اکثریت نے اسے صرف ایک ہی انداز کے بے ضرر شعراء کی تلاش کے لیے استعمال کیا۔

(۳)

میر کی جنسی شاعری کی اساس ذوجنسیت (BIS-SEXUALITY) پر استوار

ہے۔ یہ ایسی صفت ہے جس کی طرف آج تک کسی نقاد نے توجہ نہ دی میر کی ہمجنسیت بہر تو پھر بھی بعض ناقدین نے نگاہ سے گھٹا ہے لیکن ذوجنسیت کے لحاظ سے اس کے کلام کا

مطالعہ کرکے کیا گیا حالانکہ ترک بچے کے عشق میں ریختہ کہنے والا میر صنف مخالف کا ہی اتنا
ہی والد و شیدا ملتا ہے :

ہم بستری بن اس کی میں صاحبِ فراش ہوں

بھراں میں کڑھتے کڑھتے ہی بیمار ہو گیا

میر نے برقع، دوپٹہ، جھمکوں، تنگ پوشی اور آرسی وغیرہ کے لاتعداد اشعار

میں صنف مخالف سے اپنی رغبت کا کھل کر اظہار کیا ہے یہی نہیں بلکہ لکھنؤی شعرا

نے زیورات اور ملبوسات وغیرہ کی جنسی اہمیت پر جس شدید حد سے زور دیا تھا اس

کی ابتدائی صورت میر کے ہاں دیکھی جاسکتی ہے :

میر کے لہریں جو عاجزی، مسکینی اور شکستگی ملتی ہے اس پر اتنا کچھ لکھا گیا

۱۔ برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا

داغ ہوں اس کی بے حجابی سے

۲۔ جلوہ ماہ تہ ابر تنک بھول گیا

ان نے سونے میں دوپٹے سے جو خود کو ڈھانکا

۳۔ تم تو گئے دکھا کر رنگ برق کے سے جھکے

آیا بہت تفادوت مہر و قمار میں یں

۴۔ کیا لطف تن چسپا ہے مے تنگ پوش کا

اگلا چڑا ہے جانے سے اس کا بدن تمام

۵۔ عزت نہیں ہے دل کی کچھ اس طرح کے پاس

رہتی ہے آرسی ہی دھری خود نما کے پاس

۶۔ بقل میرے میں اس کی جدائی میں تصدیق بہت پائی

درویشی و کم پائی بے صبری و تنہائی

ہے کہ اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں۔ درویشانہ انداز اور اس سے وابستہ نرم آہنگی کے تناظر میں میر کی شاعری اور شخصیت کا مطالعہ بھی کیا گیا ہے لیکن وہی میر جن کے بارے میں ناقدین کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ وہ بھولے بھالے انداز میں باتیں کرتا ہے وہی میر جنس کے اظہار میں اتنی شدت بلکہ جارحیت کا اظہار کرتا ہے کہ تعجب ہوتا ہے کہ کیا یہ وہی ہمارا جانا پڑنا میر ہے اور یہ کہ ان دونوں پہلوں میں کون سا اہم حقیقی میر کا ترجمان ہے۔ وہ میر جس کے ہاں سیلاب اپنی تیزی اور تندہی ختم کر کے سر جھکا کر چلتا ہے؛

دیکھ سیلاب اس بیاباں کا
کیسا سر کو جھکائے جاتا ہے

جس کا اپنا یہ حال ہے ؛

آگے کسو کے کیا کریں دست طبع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرانے دھڑک دھڑکے
اور جو قدم قدم پر فطرت کے محرک کو بھی رکا ہوا دیکھتا ہے ؛
حیرت گل سے آب جو ٹھٹھا کا

پہے بہتیرا پر بہا بھی جائے

وہی میر جنس کے اظہار میں اس شدت اور وابہائے پن کا اظہار کرتا ہے؛

تھی شب کسی لسانی تیج کشیدہ کف میں
پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا
آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں چونٹا کریں
اٹھ کھینچ بغل میں تجھ کو دیر ٹنگ ہم پیار کریں

یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میر نے خود کو نقلی چہروں کے پیچھے چھپا رکھا تھا یہ نقلی

چہرے ہر شخص کو لگانے پڑتے ہیں۔ کبھی اپنے خوف سے تو کبھی دوسروں کے زیادہ تر خوف اپنا ہی ہوتا ہے۔ تخلیق کار تخلیقات کے ذریعہ اپنا کیتھارسس کر لیتا ہے۔ کبھی واضح طور سے تو کبھی اشاراتی اور ضریح انداز میں عالم زندگی میں غم و غصہ اور دیگر بحرانی کیفیات، لمحاتی طور سے ان نقلی چہروں کو نوچ پیچکتی ہیں۔ لیکن تخلیق کار نفسی پیچیدگیوں، حساسیت اور بعض اوقات اعصابیت کی وجہ سے ان نقلی چہروں سے جدا نہ ہونے کی شعوری کوشش کرتا ہے۔ دباؤ کے اس نفسی عمل میں صرف لاشعوری عوامل رشتہ اندازی کرتے ہیں۔ یہی تخلیقات ایک خاص انداز میں رنگی جاتی ہیں اور حالت وہی ہو جاتی ہے جس کے بارے میں میر ہی نے کہا،

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شمار ہوا
 بیتیں جو بولے مشہور ہوئیں تو شہوں شہروں رسوا تھے
 یا یہ مشہود شعر،

کب اور غزل کہتا ہیں اس زمیں میں لیکن
 پردے میں مجھے اپنا احوال سنانا تھا

اب ایسے میں صرف ایک ہی سوال کیا جاسکتا ہے کیا حرمیاں نصیب اور اہم پسند میر کا جنس سے عاری ہونا لازم ہے ؟

میر کا جنس سے گہری دلچسپی کے نشانات کلیات میں بکھرے ملتے ہیں یہی نہیں بلکہ ان کے اظہار میں جس والہانہ پن سے کام لیا گیا ہے۔ اس سے چشم پوشی ہی ممکن نہیں جنس کو بعض حیاتیاتی کارکردگی تک محدود نہیں کیا جاسکتا کہ مختلف نفسی نزاکت کے تحت جنس، جنسی تقاضے اور ان کی تکمیل کے متنوع طریقے براہ راست انسانی سائیکس سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس رابطہ کا ذریعہ اعصاب بنتے ہیں۔ نوہن اور اعصاب میں جو گہرا رشتہ ہے۔ وہ اتنا اہم اور عیاں ہے کہ اسے بطور خاص اجاگر کرنے

کی ضرورت نہ ہونی چاہیے! الغرض! سائیکی، نوہن اور اعصاب سے جو نفسی مثلث تشکیل پاتی ہے، جنس اس میں رنگ آمیزی بھی کرتی ہے۔ اور اس سے رنگ اخذ بھی کرتی ہے۔ اعصابی تناؤ اس ضمن میں اور بھی اہمیت رکھتا ہے کہ جنسی کارکردگی (روہنی یا عمل کی تخصیص نہیں) میں بھی ایک اور طرح کا اعصابی تناؤ جنم لیتا ہے۔ ان امور کو نوہن نشین رکھتے ہوئے جب میر کی زندگی کا جائزہ لیں تو وہ مسلسل پریشانیوں کی ایک داستانِ مسلسل ہے۔ اس کے نتیجہ میں میر جس بے دماغی یا کم دماغی میں مبتلا رہے اور پھر انہوں نے خود درجی، مرلیضانہ حساسیت اور اعصابیت پیدا کی۔ ان سب نے اسے مسلسل اعصابی تناؤ میں مبتلا کیے رکھا۔ اعصابی تناؤ سے چھٹکارے کے لیے جو ذرائع اپنانے جاتے ہیں، جنس ان سب میں اہم بھی ہے اور اول بھی۔ اعصابی "تناؤ کی لاتعداد وجوہات ہو سکتی ہیں۔ لیکن یہ طے ہے کہ جنس اس تناؤ میں آسودگی کا اہم ترین وسیلہ ہے۔ اور میر کے سلسلہ میں یوں ہوتا ہے :

جان تو یاں ہے گرم رفتن لیت و لعل داں ویسی ہے
کیا کیا مجھ کو جنوں آتا ہے اس لڑکے کے بہانوں پر

۱۔ میں بے دماغ کر کے تغافل چلا گیا وہ دل کہاں کرنا کو سو کے اٹھائیے
اٹھا جو باغ سے میں بے دماغ تو نہ پھرا ہزار مرغِ گلستاں مجھے پکار رہے
۲۔ ایک غم میں یوں گھما :

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں سے نہیں فراغ دل سوزش و رونی سے جلتا ہے جوں چراغ
سینہ تمام چمک ہے سا ابگر ہے داغ ہے نام مجلسوں میں میر میر بے دماغ

از بس کہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار

ذکر میرؔ میں بھی میرؔ نے میری بے دماغی "کاعنون قائم کر کے اس پر انہما ڈھیل کیا ہے۔

یا یہ معنی نیز شعر :

تیکہ اس پر جو کیا تھا سو گرا بستر پر

یعنی میں شوق کی افراط سے بیمار ہوا

شوق کی افراط سے بیمار ہوا، نفسیاتی لحاظ سے ایک بیخ کنایہ ہے، شوق کی افراط سے بیمار ہونا اور پھر بعد ازاں قویٰ کا اضمحلال، نتیجہ میر کے الفاظ میں یوں :

کب ہیں جوانی کے سے اشعار شور آور

شاید کہ کچھ ہوئے ہیں اب پر میر صاحب

(۴)

اے پسر عشق ہو، عشق است کہ دریں خانہ متصرف است، اگر عشق

نہی بود، نظم کل صورت نہی بہت، بے عشق زندگی وبال است، ہول

بانتہ است بودن کمال است عشق بسازد، عشق بسوزد، اور عالم ہرچہ

بہت غمہور عشق است، آتش سوز عشق است، آب رنثار عشق

است، خاک قرار عشق است، باد اضطراب عشق است، موت مستی

عشق است، داز بیداری عشق است، مسلم جمال عشق است، کافر

جلال عشق است، صلاح قرب عشق است، گناہ بُعد عشق است

بہشت شوق عشق است، دوزخ ذوق عشق است، مقام عشق

از عبودیت، عارفیت و زہدیت و صبریت و خلوصیت، و غلیت و

جمہیت و برتر است جمیع بر آئند کہ حرکت آسمانہا حرکت عشق است

یعنی بہ مطلوب نہی رسد مگر گردانند و

بے عشق نہاید بود بے عشق نہاید زلیست

پیغمبرِ کنعانی، عشقِ پسرے دارو !

میر تقی میر نے اپنی خود نوشت سوانح عمری "ذکر میر" میں وہاں ہذا انداز اور شاعرانہ الفاظ میں جس عشق کی توصیف کی ہے۔ اس کے سلسلہ میں دو باتیں ملحوظ رہیں ایک تو یہ کہ یہ نصیرت والد میر علی متقی نے کم سن میر تقی کو کی تھی، دوسرے یہ کہ میر نے زندگی میں جو عشق کیا دیا کیے، وہ عشق کے اس مخصوص تصور کے مطابق نہ تھے۔ یہ ایک صوفی کا تصور عشق تھا، لیکن میر کی عملی زندگی یا عشقیہ زندگی تصور پر مبنی نہ تھی، چنانچہ میر نے جب عملی عشق کیا تو وہ مجرّو سے نہ تھا بلکہ رشتہ داروں کی ایک لڑکی سے تھا، جس میں نام کا می جنون پر منتج ہوئی میر نے "ذکر میر" میں اپنے جنون کی تفصیلی تصویر ان الفاظ میں کھینچی ہے :

..... اور میں پاگل ہو گیا، مزاج میں وحشت پیدا ہو گئی، جس کو ٹھٹھری میں رہتا تھا اس کا دروازہ بند کر لیتا اور اس بھوم افکار میں تنہا بیٹھ جاتا، چاند نکلتا تو میرے لیے قیامت ہوتی تھی، اگرچہ میں اس میں سے چاند کو دیکھتا آیا تھا، جب منہ دھلتے وقت دایہ چاند چاند کہتی اور میں آسمان کی سمت دیکھتا تھا، لیکن نہ اس طرح کہ دیوانگی تک نہایت پہنچ جاتے اور وحشت اتنی بڑھ جاتے کہ لوگ مجھ سے ٹو کر میری کو ٹھٹھری کا دروازہ بند کر دیں اور مجھ سے دور بھاگنے لگیں۔

نقل عجیب : چاند کی رات میں ایک حسین پیکر اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ

۱۰۔ بقول میر :

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں سے دوستی کا
اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پدر ہمارا

کرہ قمر سے میری طرف آتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا، جدھر بھی آنکھ اٹھتی اس رشک
ہری پر پڑتی، جس طرف دیکھتا اس غیرت حور کا تماشا کرتا میرے گھر کے در و بام اور
صحن گویا ورق تصویر ہو گئے تھے۔ یعنی ہر سمت وہی حیرت افزا، (چہرہ) نظر آتا کبھی
چو دھویں کے چاند کی طرح سامنے کبھی سیرگاہ دل میں محو حرام! اگر گل مہتاب پر
نظر پڑ جاتی تو جان اور بھی بے قرار ہو جاتی، ہرات اس پری پیکر سے ملاقات ہوتی
اور ہر بچ اس کی جلائی میں وحشت۔ جب سپیدہ سحر نمودار ہوتا دل سے تھندی
آہیں نکلنے لگتیں! یعنی دل چپتا اور چاند کی طرف پکٹتا، تمام دن یہی جنون سوار
رہتا اور دل اس (شکل مہتابی) کی یاد میں خون ہوتا، میں دلیاناہ و مست کی
مانند منہ میں کف بھرا ہوا ملحقوں میں پتھر یے گرتا پڑتا اور لوگ مجھے دیکھ کر جاتے۔
چار مہینے تک وہ گل شب افروز نت نئے انداز دکھاتا اور اپنے منہ خزام سے
قیامت ٹوہتا رہا، ناگاہ موسم بہار آیا تو جنوں کے داغ اور بھی ہرے ہو گئے۔ میں
ایسا ہو گیا جیسے آسیب زوہ ہوا اور مطلق کسی کام کا نہ رہا۔ وہ خیالی صورت
ہمہ وقت نظروں کے سامنے رہتی اور اس کی شکیں زلفوں کا و حیان سر میں لوگ
مجھ سے بھاگنے لگے اور مجھے بند کر دیا۔ بلے

ان منہ بولتی سطروں کے ساتھ مشنوی خواب خیال میرے یہ اشعار بھی

ملاحظہ ہوں :

جگر جو گردوں سے خوں ہو گیا مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

۱۔ "میر کی آپ بیتی" ترجمہ نثار احمد قادری، ص ۹۵ - ۹۴

۲۔ ملاحظہ ہو غزل کا یہ شعر :-

کیا کیا عشق میں رنج اٹھائے دل اپنا سب بخون ہوا

کچھ رکتے تھے خفگی سے آخر کار جنوں سے ہوا

ہوا ضبط سے مجھ کو ربط تمام
 نگہی رہنے وحشت بجے صبح و شام
 کبھو، کف بہ لب مست رہنے لگا
 کبھو، سنگ در دست رہنے لگا
 نظرات کو چاند پر جا پڑی
 تو گویا کہ بہل سی دل بہر پڑی
 نظر آتی ایک شکل مہتاب میں
 کمی آئی جس سے غور خواب میں
 ڈروں دیکھ مائل اسے اس طرف
 یہ حد ہے کہ آجائیں ہڈیوں پر کف
 جو دیکھوں تو آنکھوں سے لو ہو ہے

نہ دیکھوں تو بھی پر قیامت رہے
 عشق اور دیوانگی عشق اس بنا پر بہت اہم ہیں کہ انہوں نے میر کی تخلیقی
 شخصیت کا ایک اندازہ ہی نہ مہیا کیا بلکہ اس کے بعض مخصوص رجحانات اور صفات
 کا سرچشمہ بھی اس جنون کی پیدا کردہ اعصابیت میں تلاش کیا جا سکتا ہے میر
 کی حساسیت، خود دہنی، تنگ مزاجی بلکہ بزم راجی کی جڑیں جس اعصابیت میں ملتی
 ہیں۔ اس کا منبع اس جنون عشق کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ بے حد اہم نفسیاتی نکتہ
 ہے، جس کی طرف میر کے سوانح نگاروں نے یا مخصوص اور اس کے ناقدین نے

۱۔ یہاں میر نے ضبط " بالکل اس مفہوم میں استعمال کیا ہے جو نفسیات میں

بالعموم توجہ نہ دی جن حضرات نے اس پہلو کو لیا وہ انفسیات سے عدم واقفیت کی بنا پر اس سے درست نتائج نہ اخذ کر سکے۔ یوں شخصیت کی گہرائی میں جانے بغیر واضح کی وضاحت میں گمے رہے۔ آبدھیات کے بیانات میں سے مبالغہ افنی کر دینے کے باوجود بھی جذباتی لحاظ سے میرا ایک دورا ہے پر کھڑا محسوس ہوتا ہے۔ جہاں سے ایک راستہ اسے ذہنی ہوش مندی کی روشن راہوں کی طرف لے جاتا ہے تو دوسرا نیورائیت کی بدول بھلیوں کی طرف اور میر کا تمام عمر حال یہ رہا اور حزن آتا ہے دیکھیں یا ادھر پر وادہ جاتا ہے (تحلیل نفس کی اصطلاح میں یہ (AMBIVALENCE) ہے) ابتدائی عمر کی ناکامیوں نے شخصیت کے جن منفی رجحانات کو جنم دیا۔ بعد کی عمر میں یوں نے جلتی پر خیل کا کام کیا اگر حالات سازگار رہتے تو شاید وہ ان مریدانہ احساسات پر قابو پا لیتا۔ لیکن ایسا نہ ہوا اور یوں وہ مقام عمر پرانی مجروح انانیت پر چلتا رہا۔ یہ تو تخلیقات سے اس کا کیتھارسس ہوتا رہا۔ وہ تمام عمر جنوں کے قرب میں رہا اور اس کے دوسرے حملے سے محفوظ رہا تو اس کا باعث بھی تخلیقات تھیں جو اگر ایک طرف جذباتی سطح پر اس کی اعصابیت کے لیے سیٹھی والو کا کام کرتی رہیں تو دوسری طرف انانی تسکین کے لیے مرہم بھی مہیا کرتی رہیں۔ اور یوں بحیثیت مجموعی یہ حالت رہے :

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب کیا جنوں کر گیا شور سے وہ

میر کے ہاں اپنے اشعار کو اپنے احوال کا آئینہ بنانے کا رجحان خاصہ قوی ہے جو اس کی فرہنگیت کا عکس بھی ہے اور اس کی تسکین کا ایک انداز بھی اس کے

۱۔ بقول میر : مستند سے میرا فرمایا ہوا سادے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا
پرنہ رتے کو چھپایا ہوا اسکے مقتدر کون نہیں میر کی استاد کی

ساتھ ساتھ اس نے بعض غزلوں اور خصوصاً بعض مسلسل غزلوں میں بھی اپنی جو جذباتی تصویر کھینچی ہے۔ وہ نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ مفرد اشعار کے برعکس غزل کا مسلسل بننا بھی اس امر کا غماز ہوتا ہے کہ تخلیق کے پردے میں وہ شعور اپنا اظہار کرتا ہے، وہ جذبات و احساسات جو عام غزل میں رنہ رنہ ہو کر بکھرتے اور منتشر ہوتے ہیں مسلسل غزل میں ایک جذبہ، احساس یا کیفیت کے رنگ میں رنگے جاتے ہیں۔

عام زندگی کے میر تقی اور غزلوں میں رونما ہونے والے میر میں جذباتی سطح پر بہت بعد نظر آتا ہے یوں وہ کم آ میز تھا، مگر زبان کا تیز اور بوج کا تلخ، تنگ مزاجی، بد مزاجی تک جاتا پہنچتی تھی اور خود پسندی مریضانہ انکا روپ تھی کہ بڑے سے بڑے شاعر کو خاطر میں نہ لاتا، اچھے شعر پر داد تک نہ دیتا، وہی میر غزلوں میں اپنی ایسی تصویر کھینچتا ہے کہ ایک درویش ہلکی نشین عاجز و مسکین کا تصور ابھرتا ہے :-

بیٹھا تو بوریے کے تئیں سر پہ رکھ کے میر
صف کس ادب سے ہم فقرا کی اٹھا گیا

۱۔ اس ضمن میں یہ غزل بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے :

میں کون ہوں اسے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں... اک آگ مرے دل میں ہے چھوڑ دینا شاعر

اس کے مندرجہ ذیل اشعار خصوصی توجہ چاہتے ہیں :

جلوہ ہے مجھ سے لب دینے سخن پر	صد رنگ میری موت ہے جس طبع رواں ہوں
چاند ہے مرا شبہ نور شید میں ہر صبح	میں شانہ صفت سایہ وزلف بتاں ہوں
دیکھا ہے مجھے جن نے سو دیوانہ ہے میرا	میں باغ آشفتمنگی طبع جہاں ہوں
۲۔ مگر نندہ دل ہوں سزا تپا دیکھ کو نہیں	کسو سے شہر میں کچھ اشتکا دام مجھ کو نہیں
۳۔ اتنی ہی بد مزاجی ہر لحظہ میر تم کو	ابھارت ہے نہیں سے جھگڑا ہے آسماں سے

خالی ہاتھ سیہ رو ایسے کا ہے کو تھے گرہ کناس
جن روزوں درویش ہوئے تھے پاس ہمار دولت تھی
ہو کے قیرنگی میں اس کی چین بہت سا پایا ہم
لے کے سرمانے پتھر رکھا جائے فرش بچھائی خاک

بظاہر یہ تضاد معلوم ہوتا ہے لیکن یہ منطقی تضاد نہیں بلکہ نفسیاتی تضاد ہے۔ وہ نفسیاتی تضاد جو انسانی فطرت کی بوجھ سے قیاسی و خیالی ہے۔ شاید وہ واقعی درویشانہ شعائر اپنانا چاہتا تھا۔ لیکن حالات نے اس کی اجازت نہ دی جو بننا چاہتا تھا وہ نہیں سکا اور اس کی مصائبی جھنجھلاہٹ نے تنگ مزاجی کو ختم دیا، جس کے رد عمل میں وہ تخلیقی سطح پر اپنے آپ کو ایک منفرد روپ میں پیش کرنے کی سعی کرتا ہے۔ میر کی جذباتی اساس کو سمجھنے کے لیے یہ نفسیاتی نکتہ بے حد اہم ثابت ہو سکتا ہے۔

(۵)

جنس پر میر کے اشعار دیکھنے پر ان کی اولین خصوصیت یہ نظر آتی ہے کہ اس نے اظہار بالکل واضح اور دو ٹوک قسم کا رکھا یعنی دو جمع دو برابر چار کے انداز پر جنسی خواہش کا استعارات کے بیچ بیچ میں لائے بغیر اور رمز یہ انداز اپناتے بغیر براہ راست اظہار کیا ہے۔ حالانکہ میر اپنے بیشتر اشعار میں تشبیہ کے ساتھ سلیقہ "ایسے الفاظ و کلام شعوری طور پر قطعیت کا احساس ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن جنس پر کہے گئے اشعار میں اس نے اسلوب کے حسن کی طرف توجہ نہ دی۔ چنانچہ بعض اوقات

سہ۔ یہ مشہور شعر ملاحظہ ہو :

تازکی اس کے ب کی کیا کہئے پنگھڑی اک محلاب کی سی ہے

یہ دو ٹوک ہے اس حد تک واضح گاف ہو جاتا ہے کہ اسے خود بھی یہ کہنا پڑتا ہے:
افسوس یہ شعر متبدل تھا۔

چند مثالیں پیش ہیں آج یہ اشعار متبدل نہیں محسوس ہوتے،
گلے لگ کر نہ یک شب کا شش وہ مرسو گیا ہوتا:

مری چھاتی جلا کرتی ہے اب کتنے مہینوں سے

لشکے جہاں آباد کے یک شہر کرتے ناز آجاتے ہیں بخل میں اشارہ جہاں کیا
کیونچا بفل میں نہیں ہوا سے مست پاک تہا کہنے لگا کہ آپ کو بھی اب نشا ہوا
چھاتی کہو نہ ٹھنڈی کی لگ کر گلے نہ دو دل اس پر دینے میں اکثر جلا کیا
دل کے لڑنے دلی کے کب کا چپا گئے اب دن سے کھاتی پی ہوئی شے کیا وصول ہو
تقریب پر بھی تو پہنچتی ہے تقریب کرے ہے اس بار عید آئی کب کب گلے ملا تو
ہم بتری بن اس کی میں ماحول میں بھل میں کڑے کرتے ہی بیمار ہو گیا

برسوں میں دھاشاک پہ سونے دت کھن تابی کی

بخت نہ جاگے جو اس سے ہوں ایک ہی شب بہتر ہم

جہاں تک میر کے ہم جنسیت پر مبنی اشعار کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ اساسی
امر ملحوظ رہے کہ اس وقت کی دہلی اور کلکتہ میں ہم جنس پرستی عام تھی۔ کم از کم
نن کاروں کی حد تک تو وہ یقیناً مروج نظر آتی ہے۔ اس امر کی شہادت ہم عصر تذکروں
سے بھی مل جاتی ہے۔ (ملاحظہ ہو: ”تذکرہ خوش معرکہ زیبا“، یہ انگ بات ہے کہ
اس شعر میں میر کا تجربہ اس کے برعکس معلوم ہوتا ہے:

کیا تھر ہوا دل جو دیا لڑکوں کو میں نے

چمچا ہے یہی شہر کے اب پیرو جہاں میں

میر کا ایک اور مشہور شعر ملاحظہ ہو:

دلی تیرے کو پہنچے تھے اوراق مصور

جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

بالعموم اسے دلی کی تباہی پر مرثیہ کہا جاتا ہے۔ حالانکہ سیدھے ساوے الفاظ میں دلی کے پری جمالوں کی تعریف کی گئی ہے۔ چنانچہ ”کوکر میر“ میں بھی ایک موقع پر میر نے دہلی میں اپنے محلہ کے ہارسے میں لکھا ہے :

”باگاہ اس محلے میں آنکلا، جہاں میں رہتا تھا جلے کرتا تھا، شعر پڑھتا تھا، عاشقانہ زندگی گزارتا تھا، دنوں کو روزنامہ خوش قدم دس سے عشق لڑاتا، ان کے حسن کی تعریفیں کرتا اور ایک لمحے کے لیے بھی ان سے جدا ہوتی تو بے قرار ہو جاتا۔ محفل سمیٹا تھا، حسینوں کو بلاتا تھا، ان کی مہمانداری کرتا تھا۔“ (ادویوں) زندگی گزارتا تھا : لے

اس بیان کے بعد جب کلیات میر پر نگاہ ڈالیں تو قدم قدم پر اوراق مصور کی من موہنی صورتیں نظر آتی ہیں اور بقول میر حالات کچھ ایسے ہیں :

دلی کے کچ کلاہ : لڑکوں نے کام عشاق کا تم م کیا
کوئی عاشق نظر نہیں آتا ٹوپی والوں نے قتل عام کیا
عشق نحو ہاں کو میر میں اپنا قبضہ و کعبہ دامام کیا

اس غزل کے ساتھ مندرجہ ذیل اشعار کو ملا کر پڑھیں تو نہ صرف دہلی میں ہم جنسیت کی تصویر ہی واضح ہو جاتی ہے بلکہ اس میں میر کے اپنے کردار کا بھی بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے :

کیا میر توڑوتا ہے پامانی دل ہی کو ان لوندوں نے تو دلی سب سر پہ اٹھاتی ہے

دلی کے لونڈے دل کو کب کا بچا گئے
 اب ان سے کھائی پانی ہوئی شے کیا وصل ہو
 لڑکے جہاں آباد کے یک شہر کرتا ناز
 آجتے ہیں بفل میں اشارہ جہاں کیا
 لڑکے دلی کے ترے ہاتھ میں کب آئے میر
 ایک ایک کے سوسو پھیریں ہیں ڈاگ گئے
 کیا لڑکے دلی میں عیار اور نٹ کٹ
 دل میں ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں آہٹ

میر کی شاعری کے جنسی مطالعہ میں اب یہ بحث لا حاصل ہے کہ عملہ وہ جنس پرست تھا یا نہیں۔ تنقیدی نقطہ نظر سے تو اب یہ بات اہم ہے کہ عملہ جنس پرستی اس کی شاعری میں متنوع رنگوں میں اظہار پاتی ہے اور اس سے جو جنسی تصویر مرتب ہوتی ہے۔ بلحاظ جزئیات وہ کافی سے زیادہ مکمل اور جامع نظر آتی ہے بلکہ نفسیاتی لحاظ سے تو اس کا مکمل نہ ہونا معنی خیز بن جاتا ہے کہ جس پیاس نے تخلیقی سطح پر اس شدت سے اظہار پایا وہ حقیقت میں کتنی شدید ہوگی، پیناچہ شادی شدہ اور صاحب اولاد میر کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں :

باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
 یہ نرم شانے لونڈے ہیں مغل رو خوب
 بلائے جہاں ہے وہ لڑکا پری زاد
 اس کا شور ہے پیر و جوان میں سے
 میر اس قاضی کے لونڈے کے بے آخر موا
 سب کو تعذیب اسکے جینے کا تھا ہارے چک گیا

کیا جلا مفتی کا لونڈا سرچڑھا ہے ان دنوں
 آدے ہے گویا کچھ پر قاضی کا اعلام لے !
 پیسوں پہ ریکھتے ہیں یہ لڑکے
 عشق یحییٰ تنان کو زر ہے شرط
 جب کچھ اپنے کئے رکھتے تھے تب بھی صف تھا لڑکوں کا
 اب جو فقیر ہوئے پھرتے ہیں میراں ہی کی دولت ہے

ہم جنس پرستی جس جس طرح سے تخلیقات میں رنگ افروز ہوتی رہتی ہے وہ
 اردو فارسی ہی نہیں بلکہ عالمی تاریخی ادبیات میں ایک جلا گاندہ باب کی حیثیت رکھتی
 ہے۔ نفسیاتی تنقید کے نقطہ نظر سے یہ امر محضہ اہم ہو جاتا ہے کہ تخلیق کار عملی تھا
 یا نہیں مثلاً آسکروا ملڈ سے منسوب ہم جنس پرستی کے موضوع پر مبنی کہانی
 "THE PRIEST AND THE ACOLYTE" اور ایک ناول ہے

"TELENCY OR THE REVERSE SIDE-OF
 THE MOAL" (مطبوعہ ۱۸۹۳ء)

ہم جنس پرستی کے موضوع پر یہ پہلا ناول ہے، پھر کراس جذبہ کی شدت کا اندازہ
 تو ہوتا ہے لیکن جب خود آسکروا ملڈ کی زندگی کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی
 ہیں تو اس شدت کا احساس اس بنا پر کم ہو جاتا ہے کہ یہ نواقی واردات تھیں۔
 لیکن ادیب ناول "جنسی زندگی بسر کرنے کے باوجود اگر ہم جنس پرستی کے بارے میں
 شدت احساس کا اظہار کرتا ہے تو پھر لاشعور کا چور پکڑنے میں وقت نہ ہونی چاہیے۔
 میرے بارے میں ہم عصر تذکروں سے ایسی معلومات نہیں ملتیں، حتیٰ کہ تذکرہ خوش
 معرکز زبیا "کامینہ پھٹ" تذکرہ نگار سعادت خاں ناصر بھی اس ضمن میں خاموش
 ہے۔ اس لیے اشعار کی حد تک ہی یہی لڑکوں سے اس وسیع پیمانہ پر دلچسپی

ملے۔ (حاشیہ اگلے صفحہ پر ہے)

دل کا چودہ گڑا دیتی ہے۔ دیکھتے ہیں نہ پروپس شاید مبالغہ محسوس ہو، لیکن ایسا نہیں اس ضمن میں وہ اشعار بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ جن میں اس نے مختلف پیشوں کے لڑکوں سے جنسی شغف کا اظہار کیا ہے۔ میر کے چند پیشہ ور لڑکے یہ ہیں۔ آتش باز، شراب خانہ، سپاہی، طبیب، افسانہ خواں، تہ بازار، عطار، معمار، پس منفل، مفلل مکتب، ہرچن، بچہ، امیر لڑکا، پسند رگرو اور ن سب کے باوجود یہ بھی دعویٰ ہے :

میر کو وا شد نہیں ہے مقصد اس کا اور ہے
عشق سے لڑکوں کے دل کو کب تک پہلائے وہ

ابتداءً جوانی میں میر نے جو عشق کیا اور جس کی ناکامی جنون پر منتج ہوئی اگر اس سے وابستہ جذبات و احساسات سے تشکیل پائے والی اعصابی کیفیات کو تحلیل نفس کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو پھر لڑکوں سے دلچسپی کی وجہ باآسانی سمجھیں آ سکتی ہے۔ صنفِ مخالف کا عشق (شادی نہیں) جنون کی صورت میں شخصیت کی صحت مند نشو و نما کے لیے مضر ثابت ہو چکا تھا۔ لہذا اس کے مزید نقصانات سے بچنے کے لیے لڑکوں سے دلچسپی (عملی نہ ہی ذہنی ہی ہے) ایک طریقہ کے ذریعہ عمل : ("DEFENCE MECHANISM") کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ صنفِ مخالف خطرہ کا سرخ نشان بن گئی اور شرک کا وہ موڑ جس پر DANGER

(پچھلے صفحہ کا حاشیہ ملاحظہ فرمائیں)

لہ۔ سودا نے میر کی ہجو میں البتہ علتِ مشائخ کا الزام لگا یا ہے :

سودا بربان جز سخن راست نہ لاوے
احق ہو جو تہہ سا کوئی تو اس کو نہ بدلاوے

کا بوڑھا لگا ہو؛ لیکن ہم جنس سے کسی جنوں کا خطرہ نہ تھا، مزید برآں اس عہد کی سماجی زندگی کے لحاظ سے بھی صنف مخالف سے تعلقات کی استوار سی میں خطروں جان و ایمان تھا۔ جب کہ برعکس صورت میں ہم جنس پرستی معاشرہ کا ایک عام چلن تھی۔ اس لیے تخلیقی سطح پر ہم جنس پرستی کے اظہار سے میر نے جو نفسی آسودگی حاصل کی ہوگی۔ ہو سکتا ہے وہی اس کی بظاہر نارمل شخصیت کے لیے نقطہ توازن بنی ہو۔

میر کے مجرد عشق اور مادیانے حیات اشعار پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن میر کے اشعار سے جس طرح جنسیت پھوٹی پڑتی ہے، اس کی طرف توجہ نہ کی گئی۔ اردو میں الم کی علامت بن جانے والا شاعر عیش کے تصور میں کس طرح جنس سے رنگ آمیزی کرتا ہے۔ اس کی طرف توجہ نہ کی گئی جبکہ میر کا اپنا حال یہ ہے :

میں شوق کی افراط سے بے تاب ہوں سیما ب سا

میر کی کلیات میں شوق کی افراط مکی لا تعداد مثالیں ہیں :

کینچا بفل میں جو اسے مست پاکے رات

کہنے لگا کہ آپ کو بھی اب نشہ ہوا

فرسے ان کے اڑاؤں لیکن نہ بھیں تو بہتر ہے

کو خوباں بھی بہت اپنے تئیں عیار کہتے ہیں

گلے لگ کر ذیک شب کا ش وہ مر سو گیا ہوتا

مری چھاتی جلا کرتی ہے اب کتے مہینوں سے

کس کس کو میرا ان نے کہہ کر دیا ہے بوسہ

وہ ایک ہی مفتن ہے یوں ہی چمار ہے گا

دیر چلا ہے آئے تو بوس و کنار کا
 مگر جی چلا دے کوئی دوا نہ تو ڈھب ہے تھ
 بوسہ دے چکے لب کا کہ تب کچھ مزا نہیں
 پا دے گی سارے شہر میں جب اشتہارات!
 کیا جائے کہی بوسہ بیاہ کی لذت
 جب تک کہ جیس گئے ہم کو سہ گاہ فریاد

یہ چند مثالیں کسی شعوری انتخاب کا نتیجہ نہیں کہ کلیات ایسے اشعار سے چھٹکی
 پڑتی ہے۔ جنسیت پر کہے گئے اشعار سے جمالیاتی غلطی کا احساس نہیں ہوتا، اور
 ان میں زیادہ تعداد ان اشعار کی ہے جن میں اظہار کی ندرت اور اسلوب کی چاشنی
 کا فقدان بھی نظر آتا ہے اس کی وجہ یہ نہیں کہ میرا اظہار کی بلند سطح تک جانے سے
 قاصر تھا، بلکہ یہ کہ اس عہد میں اس موضوع پر اتنے نمیبوز نہ تھے، اس لیے میر
 (یا اور کس شاعر کو) جنس کو کیوں نفلج کرنے کی ضرورت نہ تھی، اسی لیے تو میر نے
 براہ راست اور دو ٹوک قسم کے اظہار کو منتخب کیا (کلیغوی شعرا کے جس "استبدال"
 کی خدمت کی جاتی ہے اس کا بھی ایک جڑا باعث یہی ہے کہ معاشرہ کی قدرغن نہ
 ہونے کی بنا پر وہ کھل کر بات کر سکتے تھے)

(۶)

میر کی جنسی شاعری میں گو ہم جنسیت ایک قوی رحمان کی حیثیت رکھتی ہے۔
 لیکن یہ اس کی تمام شخصیت کے کل میں ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے (یہ دوسری
 بات ہے کہ جزو خاصہ قوی اور سرگرم نظر آتا ہے) ہم جنسیت کے ساتھ ساتھ
 ان کے ہاں ایک خاص انداز کی عاجزی نظر آتی ہے جو غزل کے روایتی عاشق والی
 عاجزی نہیں، بلکہ یہ عاجزی کچھ اس نوعیت کی ہے کہ اپنے محدود مفہوم سے بڑھ

کراینا پرستی (MASOCHISM) کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے۔ اینڈاپرستی کی اصطلاح خاصے وسیع مفہوم کی حامل ہے، مگر اس سے بالعموم جسمانی اینڈاپسندی مراد لی جاتی ہے لیکن یہ صرف اس کا ایک ذور آشکارہ پہلو ہے۔ پس چوڑی نفسیاتی بخشوں میں بکھے بغیر اسے اپنی ذلت سے جنس حفظ اخذ کرنے کی ذوقی حالت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ دوسرے (بالعموم جنسی نیت) کے ہاتھوں جسمانی اینڈا میں درد پسندی (ALGOLAGINA) کے ساتھ ساتھ ذلت و تحقیر کا پہلو بھی شامل ہوتا ہے۔ عام زندگی میں اس طرز عمل کی بے ضرر مثالوں سے لے کر جنوں کی حد تک پہنچی ہوئی اس کی انتہا پسندانہ مثالوں تک سب میں ایک عنصر مشترک نظر آتا ہے اور وہ یہ کہ بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر خود کو ذلت بنایا جاتا ہے۔ یہ جذبہ جب تخلیقی سطح پر اظہار پاتا ہے تو پیچیدہ نفسی کیفیات کے باعث ترفع کی صورت میں کچھ کچھ بن جاتا ہے۔ میر کے اشعار میں یہ نفسی میلان کافی سے زیادہ اجاگر نظر آتا ہے یہی نہیں بلکہ اظہار میں مختلف پیرائے بھی ملتے ہیں۔ عاجزی کا یہ جذبہ ترفع پا کر احترام محبوب کے اس ارفع اور لطیف تصور تک جا پہنچتا ہے جو اردو غزل میں اپنی مثال آپ ہے اور جسے عشق میر کی اہم ترین خصوصیت سمجھا جاتا ہے۔ میر کے دو مختلف اشعار میں جذبے نے یوں اظہار پایا ہے :

عجز کیا سو اس مفسد نے قدر ہمدانی یہ کچھ کی

نیوری چڑھائی غصہ کیا جب ہم نے جھک کے سلام کیا

دور بیٹھا اخبار میر اس سے

عشق بن یہ ادب نہیں آتا

دوسرا شعر بہت خوب صورت ہے اور جذبہ زہتر کر شعر کے پیکر میں ڈھلا ہے

لیکن عام حالت یہ ہے :

ہم سے بغیر عجز کہو کچھ بنا نہ میر

اس عاجزی اور انکساری نے اور بھی کئی روپ دکھائے ہیں اور ان میں سے
بعض اس کی نفسی کیفیات کے غماز بھی ہیں، مثلاً،

میر صاحب بھی ترے کوپے میں شب آتے ہیں ایک
جیسے دریوزہ گری کرنے لگا جاتے ہیں !
میر صاحب ہی اس کے ہاں تھے پر
جیسے کوئی غلام ہوتا ہے ،

میر کے ہاں اس عاجزانہ رویہ نے دو سطحوں پر اظہار پایا ہے۔ ایک تو اس کا
ارفع روپ جس کا اظہار درویش اور بکیم کی فضا سے ہوتا ہے، نہ یہ جنس سے ملو
ہے اور نہ اس میں ایندھن پسندی ملتی ہے، لیکن ان کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار بھی
ملتے ہیں، جہاں یہ عاجزانہ رویہ واضح طور پر ایندھن پسندی کی حدود میں داخل ہو جاتا
ہے، مثلاً وہ اشعار جن میں اس مقصد کے لیے کہتے سے اپنا مظاہرہ کیا گیا ہے،

مت سگ یار سے دعویٰ مساوات کرو
اس کے بیٹھنے پاؤ تو مباحثات کرو

جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے،

اس کی گلی کے سگ سے کی ہے موافقت میں

اس ضمن میں کہے گئے اشعار کسی نفسیاتی مریض کی کیس ہسٹری میں بیان

کی گئی فینٹسی معلوم ہوتی ہے :

سن کے آواز سگ یار ہوتے ہم خاموش
بولتے واں ہیں جہاں ہوں مساوات کی بات
شب اس نے سگ کو نے ہمیں پاس بٹھایا
ہم اپنے تئیں دورہ کیوں کہیں نہیں شرق سے

تھا مرتبہ ہمیشہ سگہ یار کا بلند
ہے میر سے سلوک مساوات کیا سبب
نفر سے ہم تو کلمہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوت رہے

ان اشعار کا میروہ انا پسند اور پر غرور میر نہیں جس سے ہم آپ سب آشنا
ہیں بلکہ یہ میر تو کوئی خواجہ سگ پرست معلوم ہوتا ہے۔ شرف نگاہی سے دیکھنے پر
ان تمام اشعار میں کتے سے کسی طرح کی دلچسپی کا اظہار نہیں بلکہ ہر موقع پر اس کے
ساتھ معاذتہ سے اپنی ذلت کا احساس دلا گیا ہے۔ اس مقصد کے لیے غزل کے عاشق
نے ہمیشہ گالیوں کا سہارا لیا تھا، لیکن میر سب سے بڑھ کر کتے تک جا پہنچا ہے۔
اس سلسلہ میں ایک اور درخشاں بھی نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے اور وہ ہے
میر کی پابوسی کی خواہش۔ یہ پابوسی صرف عاجزی کے اظہار کے لیے نہیں گو
وہ یہ کہتا ہے :

کیا کیا عجز کریں ہیں یکن پیش نہیں کچھ جاتا میر
سر گڑھے ہیں آنکھیں ملے ہیں اسکے خنائی پائے ہم
اسی طرح یہ بطور خاص محبوب کے احترام کے لیے بھی نہیں بلکہ واضح قسم کی

۱۔ دیتے میر نے گالیوں سے بھی خصوصی شغف کا اظہار کیا ہے :

کیا میں ہی چیڑ چیڑ کے کھانا ہوں گالیاں
اچھی لگے ہے سب کو مرے ہنر ہاں کی طرح
گالی سوائے مجھ سے سخن مت کیا کرو
اچھی لگے ہیں مجھ کو تری ہرزہ بانیاں

جنسی تمنا سے حملو نظر آتی ہے۔ پابوسی ("FOOT FETISHISM") مشہور جنسی کج روی ہے اور کرافٹ ایننگ سے لے کر ہیرو لاک ایس تک بہت سے ماہرین جنسیات نے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے، واضح رہے کہ یہ رجحان اپنی خالص اور انفرادی صورتوں میں بہت کم ملتا ہے، اسے ایک طرح کی جنسی عاجزی سمجھا جاتا ہے اور اس لحاظ سے یہ بھی ایذا پرستی کے شواہد میں شامل ہو جاتا ہے۔

میرے بارے میں دثوق سے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کے ہاں یہ رجحان کس حد تک مریضانہ صورت اختیار کیے تھا، اس لیے اس کی شدت اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کا تعین مشکل ہے۔ لیکن ان اشعار کی موجودگی اور ان سے وابستہ تلازمات کو نظر انداز بھی نہیں کیا جاسکتا:

ان پاؤں کو آنکھوں سے ہم دیکھتے رہے جیسا
افسوس سے ہاتھوں کو اب ویسا ہی دیکھتے ہیں
پاؤں حنائی اس کے پے آنکھوں پر اپنے ہم نے رکھے
یہ دیکھا نہ رنگ کفک پر ہنگامہ کیا برپا ہوگا
پاؤں پہ سر رکھنے کی جہ کو رنست دی تھی میراں نے
کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت سی منت ہے اب
ہم نے جوانی شور کناں پابوس کو اس کے پھرتے تھے
اب چپ بیٹھ رہے ہیں یکسو ہاتھ بہت سے مل کر ہم
کیا کہوں آنے کھڑے گھر سے تو اک شوخی سے
پاؤں کے نیچے مرے ہاتھ وہاں بیٹھے ہیں
ٹھنڈے ہوتے نہ دیکھے ہرگز ویسے ہی جلتے رہتے ہیں
تلوے حنائی ہم نے اس کے آنکھوں سے پہلائے ہیں

ہم تو تھے سرگرم پابوسی خدا نے خیر کر
نیچہ کل خوش غلاف اس کا اگل کر رہ گیا

(۷۷)

میر عظیم غزل گو ہے۔ لیکن یہ عظیم غزل گو عجب پیچ و پریچ نفسی کیفیات کا حامل مرد نظر آتا ہے۔ اس کی جنسی اور جذباتی زندگی جہاں اس کے اشعار کے لیے محرک کا کام کرتی ہے۔ وہاں تخلیق کا روپ دھار کر ناکروہ گناہوں کی حسرت کا کیتھارسس بھی کرتی ہے، دیکھا جائے تو جتنی پیچیدہ شخصیت میر کی تھی شاید ہی اور کس اردو شاعر کی ہو، اگرچہ غالب، شبلی، نعمانی اور محمد حسین آزاد کی شخصیتوں کا نفسیاتی مطالعہ بھی بے حد دلچسپ ہے۔ لیکن ان میں سے میر کی انتہا تک کوئی نہیں پہنچ پایا۔ محمد حسین آزاد جنوں کی منزل سے آگے نہ نکل سکا۔ لیکن میر نے پینزل بھی سر کر لی تھی۔ اردو تنقید کی یہ بد قسمتی رہی ہے کہ اس پر ان جرموں کا ثلبہ رہا ہے، جن کی شرافت ان کے لیے اور ان کے ساتھ ساتھ ادب و نقد کے لیے بھی وبال بن کر رہ گئی انہیں ہر چیز کو چاندی کے ورق میں پیٹ پیٹ کر رکھنے کا شوق ہے جس کے نتیجہ میں اصل شاعر اور اس کے پیچھے اصل مرد تک رسائی کا کوئی نہیں سوچتا۔ میر نے زبردست قسم کی جنسی شاعری کی دوسرے ایسا کیوں ذکر کیے؟

اس سوال کا جواب تو اس وقت ملے جب سوال جائز تسلیم کیا جائے جب یہ سوال ہی گندہ ہو تو اس کا جواب کون دے گا؟ اسی لیے تو نظیر اکبر آبادی کا کلیات مہذوبات کے نقطوں سے چھلنی بنا نظر آتا ہے۔ رہا میر تو اس کے ایسے ایسے انتخاب شائع کیے کہ اصل میر ان میں گم ہو کر رہ گیا۔

بس لے دے گے اس کے ۷۲ نشتروں میں الجھائے رکھا۔ جب کہ شرف نگاہی
 سے کلیات کا مطالعہ کرنے پر اس کی جنسی شاعری میں کئی بہتر ۷۲، نشتر چمکتے
 نظر آجائیں گے۔ ایسے بہتر ۷۲، نشتر جو بزرگ تاقدرین کو چہتے بھی نہیں یا
 پھر بے حد چہتے ہیں !

جسمِ یار کی خوبی اور گناہ کا رصالح

حسرت کی شخصیت مختلف النوع رجحانات کی آرام گاہ تھی، بغزل میں متصوفاً^۱ شاعری کے پہلو پہ پہلو فاسقانہ رنگ، اتہا پسند نگر با اصول سیاست دان،^۲ بکے دیندار مسلمان لیکن عقائد میں کمیونسٹ تھے^۳ بے حدود خلیع دار نگر ہائے کے اظہار میں حق گوئی و بے باکی، ذاتی اخراجات ہائے نام نگر و مسروں کی مدد کرنے میں دریادل، طبیعت میں انکسار نگر خیالات میں بغاوت الغرض، اک طرف تماشہ

-
- ۱۔ تعلق حسن و حق میں ہے، عشق و ہوا شد کا، پیر خواصل دیں در جز نہیں تصوف ہے
 - ۲۔ کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت ، ہونے دو جو اخلاق کی تشبیہ کڑی ہے
 - ۳۔ ہم کہ خالص ہیں پیر و اسلام ، اور رکھتے نہیں کسی سے غرض
 - ۴۔ لازم ہے یہاں غلبہ آئین سویت ، وہ ایک برس میں ہو کہ دس میں ہر برس
 - ۵۔ سویت آپ کا مقصد بغاوت آپ کا مسلک

ہے حسرت کی طبیعت بھی....؛

حسرت کی طبیعت کے طرز تماثلے کو محض مشقِ سخن اور پھل کی مشقت نے ہی قابو میں نہ رکھا، بلکہ اور بھی وجوہات ہوں گی، کیونکہ شخصیت کی ان متضاد خصوصیات کے باوجود حسرت نے ایک متوازن اور نارمل انسان کی زندگی بسر کی حسرت کی زندگی مختلف النوع رجحانات کی آماجگاہ بننے کے برعکس ان کی تمام گاہ بن جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ حسرت نے ان کی توانائی کو لگام دی اور اپنی فات کے برعکس انہیں کاروبار حیات اور کارزار سیاست میں مصروف پیکار رکھا۔ یہ سب حسرت کے اپنے بے پناہ عزم اور نفسی توانائی کی بنا پر ممکن ہو سکا، کوئی کمزور انسان ہوتا تو وہ ان میں سے کسی ایک رجحان کے بشور میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چسک کر رہ جاتا ہے۔ کمال یہ ہے کہ حسرت کی یہ صلاحیتیں نہ تو کم تر درجے کی تھیں، اور نہ یہ رجحانات شدت میں نیم گرم، چنانچہ اگر صرف تصوف تک رہے ہوتے تو میر تقی کے درجہ تک پہنچتے، صرف عاشقانہ شاعری کرتے تو مغرور قسم کی جنس نگاری کی ہوتی، اس لیے آج مطالعہ حسرت کی بنیاد یہ سوال بنتا ہے کہ ادب کی حد تک حسرت نے اپنی ان گوناگوں صلاحیتوں سے کس حد تک کام لیا، کیا وہ ان سب کو ہم آہنگ کر کے اپنی شاعری کی صورت میں ان کی توانائی کے لیے نکاس کا راستہ دریافت کرنے میں کامیاب ہو سکے یا کسی طرح کی وحدت اور مرکزیت کے بغیر بظلموں احساسات و جذبات کی ترجمانی کر دیتے ہیں؟ یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ حسرت نے اپنی غزلوں میں مختلف اساتذہ کے رنگ میں رنگنے کی تمنا کا اظہار کیا ہے اس حد تک کہ بقول ان کے،

طبع حسرت نے اٹھا یا ہے ہر استاد سے فیض

ان اساتذہ میں فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے صاحبِ طرز شعرا کے نام

نظر آتے ہیں چنانچہ فارسی میں سعدی، شمس تبریزی، جامی، امعانی اور نظیری ہیں۔ جب کہ اردو میں میر، قائم مصطفیٰ، غالب، مومن اور نسیم کے خصوصی شغف کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ سب شعراء اپنے اپنے انداز میں جس انفرادیت کے حامل ہیں اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں ہے بلکہ بیشتر صورتوں میں حسرت کی غزل پران کے انداز کا پر تو بھی نظر نہیں آتا۔ جن اشعار پر حسرت کی بہت کا انحصار ہے۔ وہ ان کی اپنی انفرادیت کا ثمر ہیں۔ اساتذہ کا فیض نہیں ا

مطالعہ حسرت میں یہ بنیادی حقیقت بھی قابل غور ہے کہ حسرت نے تمام عمر خود کو صرف غزل لکھ کے لیے وقف رکھا۔ سیاسی ذہن رکھتے تھے اور عملی سیاستدار تھے سو ظفر علی خاں کی مانند ہنگامی موضوعات پر جیسے جلوسوں کی شاعری کے بہت مواقع تھے۔ اسی طرح حریفوں کو ہدف طنز بنانے کی بھی بہت گنجائش تھی۔ لیکن حسرت نے یہ سب کچھ نہ کیا اور غالباً (خود کو شعوری طور پر غزل سے ہنسک رکھا۔

اساتذہ کے کلام کے گہرے مطالعہ اور اپنی تنقیدی بصیرت کے نتیجے میں حسرت نے غزل کے مضامین اور ان کے محرک احساس و جذبات کو آراء اور دواویان دونوں

۱۷۔ ”قائم حروف کی طبیعت نے اپنے لیے اصناف سخن میں غزل کو اپنے حسبِ حال پا کر منتخب کر لیا ہے“

(دیوان (حصہ اول) ضمیمہ ۱۰، طبع ثانی، ۱۹۶۶ء)

یہ شعر بھی ملاحظہ ہو۔

لکھتا ہوں مرثیے نہ قصیدہ نہ مثنوی

حسرت غزل ہے صرف میری جانِ عاشقان

کی آمیزش پر مبنی قرار دیا، چنانچہ اپنے دیوان میں حسرت نے غزل کے لیے ان موضوعات کو لازم قرار دیا ہے۔ عاشقانہ، عارفانہ، فاسقانہ، آدم، ماہرانہ، نافعانہ، مناوکانہ (آورد)، شاعرانہ و احسانہ، باغیانہ (آدم + آورد)

حسرت نے ان کی توضیح یوں کی،

”جس کلام میں عشق مجازی سے برتر درجہ پر عشق ہے، عشق اور حسن سے حسن مطلق مراو ہو، عارفانہ ہوگا اور اس کے برخلاف جن غزلوں میں مجازی عشق سے کمتر درجہ کے جذبات ہو اس کی مصوری اور صحیح مصوری موجود ہو وہ فاسقانہ کہلائے گا۔ مثلاً عاشقانہ کی مثالیں زیادہ تر میر و مصطفیٰ، قائم، غائب، شینہ، حالی، جلال کسروی اور شاد عظیم آبادی کی غزلوں میں ملیں گی۔ اور عارفانہ شاعری کے نمونے وردہ دہلوی، نیاز بریلوی اور آسمی سکندر پوری کی غزلوں میں دستیاب ہوں گے اور فاسقانہ سخن سنی کی تصویریں زیادہ جہاز اور کمتر مصطفیٰ اور انشاریا متاخرین میں کسی قدر مضطر خیر آبادی اور گستاخ رام پوری کے ہاں موجود ہیں“

حسرت نے عام رویہ کے برعکس فاسقانہ شاعری کی مذمت کی بلکہ اس کا دفاع

ان الفاظ میں کیا،

”فاسقانہ شاعری کو جہاز پر مہمول کرنا سو قیانہ ابتذال قرار دینا انصاف کا خون کرنا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جب شاعری کا مقصد صحیح جذبات کی مصوری مسلم ہو تو پھر اس کے دائرے کو صرف پاک جذبہ عشق و محبت تک محدود کر دینے اور عامہ اخلاق کے ۹۹ فیصدی جذبات ہو اس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور یہ بھی محض اس ہنیا و پرکشان

کا اظہار و اعلان بعض فقیہانہ و مطلقانہ طبائع کی خصوصی پاکیزگی خیال کے لیے ناگوار ثابت ہوتا ہے خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بدعقلی اور بے شعوری کے سوا اور کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا، البتہ اس میں خدا متعال سے گزر جانا جیسا کہ رنگین اور بعض ریختیوں اور صاحبقران و جان صاحب کے مبتذل اشعار میں پایا جاتا ہے بے شک قابل اعتراض ہے مگر ایسے کلام کو فاسقانہ کے بجائے فاحشانہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا۔

یہ اقتباس قدرے طویل تو ہے لیکن اس سے فاسقانہ شاعری و بے جنسی شاعری کہہ سکتے ہیں، کے بارے میں حسرت کے خیالات کی بخوبی وضاحت ہی نہیں ہوتی بلکہ اس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ حقیقت نگاری اور جذبات کی سچی عکاسی کے لیے وہ ۹۹ فیصدی جذبات ہوس "کو اہم اور ضرور خیال کرنے کے باوجود فاسقانہ کو فاحشانہ (PORNOGRAPHY) سے میسر کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں، حسرت ایسا بالغ نظر و قادر باشعور شاعر اس حقیقت سے کیسے چشم پوشی کر سکتا تھا کہ ابتدا ہی سے اردو غزل گو شعراء کسی دکھی طور سے جنس کو موضوع سخن بناتے رہے ہیں، دہلوی شعراء کی امد و ہستی، مکتومی شعراء کی معاملہ بندی اور ریختی کی لیزر میں عورتیں اور ان کے ساتھ ساتھ میر، غالب، مومن اور داغ ایسے شعراء کے مخصوص جنسی رجحانات، حسرت ان سب سے واقف تھے اور اسی لیے اس حقیقت کے نظریاتی طور پر قائل تھے کہ جنس نگاری کوئی قبیح یا مکروہ فعل نہیں، اپنے غیر منافیانہ طرز عمل کی بنا پر حسرت نے ادب میں جنس کے نام پر ہر نوع کے قدغن کو مسترد کر دیا، چنانچہ احتشام حسین نے اس ضمن میں یہ واقعہ قلم بند کیا ہے،

"اکتوبر ۱۹۴۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا سالانہ اجلاس حیدرآباد وکن

میں مشفق ہوا۔ مولانا حسرت موہانی بھی اس میں شریک ہوئے، ایک اجلاس میں جس کی صدارت راقم الحروف ہی کر رہا تھا، یہ تجویز پیش ہوئی کہ فحاشی اور عریانی وغیرہ سے ترقی پسندی کا تعلق نہیں اور جو ادیب اسے اپنا مطمح نظر بناتا ہے، وہ ترقی پسند نہیں۔ تجویز کی مخالفت میں سب سے پہلے جو آواز بلند ہوئی وہ مولانا کی تھی۔ حقیقت نگاری اور لطافت بیان کے نام پر انہوں نے اس کی ایسی مخالفت کی کہ اس وقت اس بحث کو ملتوی کرنا پڑا اور طے ہوا کہ مولانا کے مشورے تجویز کے بہانے ایک بیان اس سلسلہ میں شائع کیا جائے :۔

جہاں تک حسرت کی جنسی شاعری کا تعلق ہے تو اس میں سرفہرست ان کا یہ قدرے بدنام شعر آتا ہے :

حائل تھی بیچ میں جو زمانہ تمام شب

اس غم سے ہم کو نیند نہ آئی تمام شب

فاستاندہ کے تحت دیوان میں جو تیرہ غزلیں درج ہیں، ان میں سے اس شعر کے

قطع نظر ایک شعر بھی ایسا نہیں جسے خالص جنسی قرار دیا جاسکے یہی نہیں بلکہ حسرت کے بعض کمزور ترین اشعار بھی اسی حصہ میں سے نکل سکتے ہیں، صرف ایک مشہور غزل

نے اس حصہ کی لاج رکھ لی ہے، مطلع درج ہے :

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے

ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

اس حصہ میں سے چند اچھے (اور بعض بہت اچھے) اشعار درج ہیں :

آنچے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
 آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے
 ہے نرالی سبزی بھی روئے روشن پر بہار
 اور مٹی بہتر تھی لیکن ارغوانی آپ کی
 میرے اصرار پہ وہ ہاتھ چھڑا کر آخر
 دستخط آپ سے اردو میں بنانا میرا
 ہم چھین کے لے بھی گئے پان آپ کے منہ کا
 کہتے ہی رہے آپ کہ دیں گے نہ دیا ہے
 کچھ فائدہ حسرت نہ ہوا ضبط ہوس کا
 پوشیدہ محبت نہ رہی شش " بسر کے

ان اشعار سے واضح ہو جاتا ہے کہ نظریاتی طور پر حسرت جس شد و حد سے
 جنس نگاری کے قائل تھے، اس جوش سے خود لکھنے کی سعی نہ کی بلکہ اگر دیکھا
 جائے تو یاد ہے "والی غزل سے قطع نظر فاسقانہ خصلے میں ایک بھی غزل پس نہیں
 جس میں وہ اور کچھ نہیں تو کم از کم لکھنوی شعرا کی معاملہ بندی تک ہی پہنچ جاتے۔
 معاملہ بندی کوئی بہت اونچے درجے کی جنس نگاری نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ
 اردو غزل میں جنس نگاری کا بھلا (یا بُرا) معیار اسی سے بنتا ہے جب شاعر
 یہ کہتا ہے :۔

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے

ہسینہ پونچھے اپنی جبیں سے

تو بات بن جاتی ہے لیکن جب حسرت کہتے ہیں :

پڑی تھی بزمِ قیساں میں ایسی کیا استاد کہ بات بھی نہیں تم سے بنائی جاتی ہے

تو محبوب کی مانند حسرت کا بھی یہی حال نظر آتا ہے ۔

تصوف کی مانند جنس بھی نظریاتی یا تدریسی نہیں ۔ نہ ہی اخذ و کسب سے ممکن الحصول دونوں کے لیے خاص طرح کی تربیت درکار ہے ۔ اسی لیے مخصوص نفس ساخت کے حامل افراد ہی ان کے شدید تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتے ہیں ۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ دونوں جزوقتی کام نہیں بلکہ شعائر زیست کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ اس لیے بچے صوفی اور خالص جنسی لوگ بہت کم ہوتے ہیں جنس پر مبنی کردار یا تحریر میں دو عملی پر مبنی ملاوٹ ممکن نہیں ، یہ تو سپیڈ کو سپیڈ کہنے والی بات ہے ۔ اس لیے نظریاتی طور پر قائل ہونے سے عملی تخلیق ممکن نہیں کہ تصوف کی مانند جنس بھی ذاتی واردات کا ثمر ہے ۔ یہ الگ بات ہے کہ مختلف شعراء اور تخلیق کار اپنی اپنی مخصوص افتاد طبع اور نفسی ساخت کے مطابق جنسی توانائی کے اخراج کی کوشش کرتے ہیں جنسی توانائی کا ارتفاع تو غیر بنیادی بات ہے ۔ اس لیے اس پر زور دینے کی بجائے اس امر کا تعین زیادہ ضروری ہے کہ ارتفاع کا عمل کس رنگ میں ظاہر ہوتا ہے ۔

حسرت جب یہ کہتے ہیں :

مجازی عشق بھی اک شے ہے حسرت

ہم اس نعمت کے منکر ہیں نہ عادی

تو یہ انما ز ایسے شخص کا ہے جو دو ٹوک الفاظ میں کوٹ منٹ نہیں کرنا چاہتا

اس کی اہمیت سے آگاہ ہے اور اس کا قائل بھی ، لیکن نہ منکر نہ عادی کہہ کر چھپا

چھڑانے کی کوشش بھی کرتا ہے ۔ اس شعر کے ساتھ جب درج ذیل شعر ٹپ جیں

تو مجازی عشق کے برعکس دوسری انتہا کے بارے میں حسرت کا رویہ ایسا

یہی ہے :

ولایت کا دعویٰ نہیں مجھ کو لیکن

ہے اتنا کہ ہوں اک گنہگار صالح

گناہ گار صالح - یہ حسرت کی شخصیت کو سمجھنے میں مدد دے لیکن شاعری کے مطالعہ کے لیے ایک نیا نیا یہ ضرور مل جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس سے اس بنیاد سے کشمکش پر روشنی پڑتی ہے جس میں حسرت کی تخلیقی شخصیت مبتلا رہی اور جس کے نتیجہ میں نہ وہ کھل کر مہا بازی عشق کر سکا اور نہ ولایت حاصل کر سکا نہ ملکر نہ عادی بخضر ایک گنہگار صالح!

پچ بات تو یہ ہے کہ ۱۔

کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت

ہونے دو جو اخلاق کی تحقیر کڑی ہے

ایسے دعوؤں کے باوجود حسرت جنسی شاعری کے لیے مبلغاموزوں ہی نہ تھے اس کی شہادت ان کے کلام سے مل جاتی ہے کہ نسبتاً تعدوڑی مدت تک عشقیہ شاعری کی اور پھر تدریجی تصوف کی طرف مائل ہوتے گئے۔ حسرت نے کلام کی زمانی ترتیب کی تھی۔ اس لیے رجحانات کی شدت میں کمی بیشی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں ابتدائی دور کے کلام میں عاشقانہ انداز نمایاں ہے۔ اور اس میں شوخی اور وہابانہ پن بھی ملتا ہے۔ یہ دور جوانی و دیوانی کا تھا۔ اس لیے عاشقانہ شدت کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے۔ لیکن عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ ان اشعار کی تعداد ہی میں کمی نہیں ہوتی بلکہ جوش اور وہابانہ پن کی جگہ فنی مہارت زیادہ نظر آتی ہے۔ گویا اندر ساگ سرور ہو رہی ہے۔ اب وہ تصوف کی جانب مائل نظر آتے ہیں۔ آل احمد سرور نے اس ضمن میں ۱۹۱۶ء کے سال کو حد فاصل بھی بنا دیا ہے :-

حسرت کا سب سے اچھا کلام ۱۹۰۲ء سے ۱۹۱۶ء تک کا ہے۔ ۱۹۱۶ء

کے بعد سے اس میں کسی شے کی کمی ہوگئی اور ان کے آخری دس بارہ سال کا کلام تو تبرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کی قبریں پری پری اور اٹلی کی ٹو پاپ چھانیاں ہی ہیں۔ مجازی عشق کی آفنج ۱۹۱۶ء کے بعد کم ہوگئی ہے اور تصوف کی لئے بڑھ گئی ہے؟

دانش رہے کہ کلیات حسرت میں ۱۹۱۶ء تک کا کلام صرف حصہ دوم تک ہے اس کے بعد اپنے انتقال یعنی ۱۹۵۲ء تک حسرت نے بہت کچھ لکھا: یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ حسرت ۱۸۹۳ء سے شاعری شروع کر چکے تھے چنانچہ زمانہ طالب علمی کا کلام خمیدہ گو کے طور پر کلیات میں شامل کیا گیا۔ یہ ۱۸۹۳ء سے ۱۹۰۳ء تک ہے ۱۹۱۲ء تک حصہ اول اور ۱۹۱۲ء سے ۱۹۱۶ء تک حصہ دوم ہے۔ بالافافہ مگر آل احمد سرور کی ۱۹۱۶ء والی بات درست تسلیم کرنے کا مطلب یہ ہوا کہ صرف کلام کے ابتدائی حصہ میں عشق و عاشقی والی بات ہے اور اس کے بعد وہ بتدریج تصوف کی طرف مائل ہو جاتے ہیں، رہا تصوف تو اس میں اور کوئی غولبی ہو یا نہ ہو جنس کو یکموظاج کرنے یا اس سے خوار کے لیے بہت مناسب ہے تصوف میں عشق کی اساس لا جنس جذبہ بنتا ہے جو بظاہر تو ایک نقطہ پر مرکوز ہوتا ہے، لیکن اس میں اتنی ہمہ گیری اور وسعت ہوتی ہے کہ سب پر محیط ہو جاتا ہے یوں یہ ایک انسان کی محبت پر منتج ہوتا ہے، اب یہ دوسری بات ہے کہ اول الذکر ایک ٹھوس حقیقت ہوتی ہے جب کہ مؤخر الذکر مجر و تصور ایسے ایک بات ہے کہ اپنی خالص دور غیر گیر صورت میں تصوف اتنا قوی اور شدید جذبہ ہے کہ انسان پھر اور کسی جذبہ کے قابل نہیں رہتا، بعض معروف صوفیاء کے احوال سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے محبت میں ناکامی کے بعد راہ سلوک اختیار کی تھی گویا مجاز حقیقت کی سیڑھی والی بات درست ہے، لیکن صرف سیڑھی ہی کی حد تک کیونکہ اس کے بعد کسی نے بھی

پٹ کر اس "سینر سی" کو سٹری کے روپ میں نہ دیکھا یہ دوسری بات ہے کہ ارتقا میں یہ کچھ سے کچھ ہو جائے۔

دراصل جنس پر مبنی مجازی عشق اور تصوف کا لاجنس عشق، جذبات کی دو انتہائیں ہیں یہی نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں دو مختلف النوع اور بیشتر صورتوں میں متضاد النوع رویے بھی ہیں۔ ایسے رویے جن سے طرز احساس اور طرز فکر کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ اس لیے ان دونوں میں میل نہیں ہو سکتا اگر ایسا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ دونوں کے بارے میں خلوص نیت نہیں۔ اسی لیے شرت جب یہ کہتے ہیں :

زندے نوش بھی صوفی صافی ہے کبھی
حسرت آخر یہ ترا رنگ طبیعت کیا ہے
ولایت کا دعویٰ نہیں مجھ کو لیکن
ہے اتنا کہ ہوں اک گنہگار صالح

تو رنگ طبیعت میں گنہگار صالح بننا عدم خلوص کا غماز بن جاتا ہے، جیسے ایک صوفی خدا سے اپنے عشق میں پر خلوص ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ایک گنہگار بھی اپنی سید مستیوں میں، دونوں کے بنیادی تضادات اتنے گہرے ہیں کہ ایک کو دوسرے کا نعم البدل قرار نہیں دیا جاسکتا، اسی لیے رند کے رند ہے، ہاتھ سے جنت نہ گئی، ایسا طرز عمل غیر حقیقی ہے اور منافقت پر مبنی، اسی میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جنس کا ارتقا تو خدا کی صورت میں ہو جاتا ہے، خدا کا ارتقا جنس کی صورت میں ممکن نہیں، خدا تک تو ہر اسے جنس پہنچ سکتے ہیں لیکن وہاں سے واپسی ممکن نہیں ہے۔ اس لیے حسرت کا یہ کہنا قرین قیاس نہیں :

حسرت کا دل آئینہ ہے اک صورت حق کا گو اس کی نظر شینہ حسن تھاں ہے

جبکہ یہ بات درست معلوم ہوتی ہے :

دب گئی خاک معاصی میں ترے شوق کی آگ

دل میں وہ شعلہ جو بھڑکا تھا فسر وں اس نہ دلم

اور بجھے شعلے یوں اور تغای یافتہ ہوتے ہیں :

گرویدہ اہل شوق جو حسن بتاں کے ہیں

شاید یہ سب نشان اس بے نشان کے ہیں

یوں حسرت نے اپنی بنیادی الجھن کو دور کیا :

حسرت نے زندگی سیاسی جدوجہد میں گزار دی، جیل بھی جاتے رہے۔ سیاست

اور حنا بچھونا تھی لیکن غزلوں میں سیاسی موضوعات نہ تھا کم ہیں اور وہ بھی رجز بہ انداز

میں نہیں بلکہ :

لازم ہے یہاں غلبہ آئین سویت

وہ ایک برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

ایسے سپاٹ اور بیان دینے والے اشعار کی صورت میں ایسے اشعار سے قلمی نظر

کر کے دیکھیں، تو عشق اور عشق حقیقی کی بہتات ہے یوں محسوس ہوتا ہے گویا حسرت

بنیادی طور سے صوفی ہی تھے۔ سجادہ نشین اور مزاروں پر نذر نیا زکھانے والا صوفی

نہیں بلکہ اعلان حق کرنے والا صوفی، تبلیغ کرنے والا صوفی، مقصد کی لگن رکھنے والا

صوفی۔ فرق صرف یہ ہے کہ بدلے حالات میں یہ اعلان حق سیاست میں حق گوئی اور

بے چمک اصول پرستی کا روپ اختیار کرتا ہے۔ حسرت کی عام زندگی میں بھی صوفیوار

والا فقر و غنا، علاق و نیا سے لائق اور بے نیازی جیسی صفات ملتی ہیں۔ عمر بڑھنے

کے ساتھ ساتھ جہاں ان صفات میں اضافہ ہوا وہاں ان کے منطقی نتیجہ کے طور پر رنگ

تصوف بھی گہرا ہوتا جاتا ہے۔ یوں کہ عشقیدہ اشعار کی تندہی میں کمی ہوتی گئی۔

ان کی تیزی تحلیل ہوتی گئی اور وہ مقام آ گیا۔ جہاں جذبات اتنے لطیف ہو گئے کہ
یہ مجاز کے بجائے مجاز کا پردہ بن جاتے ہیں اور بقول حسرت :
یار بے نام و نشان تھا سوا اسی نسبت سے
لذتِ عشق بھی بے نام و نشان ٹھہری ہے
حسرت نے انہیں ناجائز نہیں بلکہ یہ کہا تھا :

لا ریب کہ اس حسنِ تنہا کی سُرمئی
موجد ہے میرے زہر کی عصیاں نظری کا
کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت
ہونے دو جو اخلاق کی تنقید کڑی ہے
وہی حسرت اب یوں گویا ہوتا ہے :

عشق سے تیرے جڑے کیا کیا دلوں کے مرتبے
مہر زدوں کو کیا قطعوں کو دریا کر دیا
بیگانہ آرائش ، مستفی آرائش
وہ بے خبری حسرت ، حیدر ان مہبت ہے

اس سے ترقی کی تو یہ کہا :

گناہ رہتا نہیں ثابت کے پھر بھی قائل ہیں ادب کا ہے یہ شیوہ یہی شانِ تصوف ہے
ادب کا دوسرا بے نام عشق روح پرور کا جو دامِ عشق ہے جو زیرِ فرمانِ تصوف ہے
گنہ گرا ہے کیا پیچ ہے تعددِ خیرے حسرت یقیں اپنا مقیم شہرِ عرفانِ تصوف ہے
ان اشعار میں فنِ توستے کا لیکن جذبہ نہیں ، غلو نہیں ، رس نہیں ، اسی

یہ دوسرے شعر میں میر تقی میر کے اس شعر جیسی بات پیدا نہ ہو سکی :

دودھ پٹھا غبارِ میر اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

اگر حسرت کے اشعار میں بلند و پست کا انتخاب ہو تو یہ تصوف پر مبنی اشعار

میں ملتا ہے جو بات ان اشعار میں ہے :

حسن بے پروا کو خود دین و خود آما کر دیا	کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا
اللہ ری جسم یار کی خوبی کہ خود بخود	رنگینچیں میں ڈوب گیا پیسہ بہن تمام
سرکھیں ہاں کہیں ، ہاتھ کہیں پاؤں کہیں	ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو
بزم اغیار میں ہر چند وہ بیگانہ رہے	ہاتھ آہستہ مل پھر بھی دبا کر چھوڑا
سخت ہے درد ہے تاثیر محبت کہ انہیں	بہتر ناز پہ سوتے سے جگا رکھا ہے
آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن	آیا مرا خیاں تو شرما کے رہ گئے
گھر سے ہر وقت نکل آئے کھولے ہوئے بال	شام دیکھو نہ مری جان سویا دیکھو

وہ ایسے اشعار میں کہاں ؟

عقد وصال یار صل ہو تو جانے
خوف و خلوص و علم و عمل ہو تو جانے
زہد و تقویٰ ریاضت و عزت
بن گئے جب کہ دست و پائے خلوص
نفس شیطان و خلقت و دنیا
سب پر غالب ہوئی دعائے خلوص

حسرت تصوف تک پہنچے لیکن عشقیہ جذبات کی صورت میں بہت بڑی قیمت ادا کیے فاسقانہ شاعری کی لذت خود پر حرام کر کے اور مجازی عشق کی صداقت سے منہ موڑ کر۔ اگر حسرت نے صرف خود کو عاشقانہ (فاسقانہ) جنسی شاعری تک محدود رکھا ہوتا تو اپنے رچے بسے مذاقِ سخن اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کی بنا پر پیوستہ زدہ اردو و نثر کو جنسی شاعری کی صورت میں ایک نئی جہت سے روشناس کرنے

کا سہل بندھنا اور آج ان کا نام فراق کے نام کے ساتھ لیا جاسکتا۔ لیکن تصوف نے کہیں کا نہ رکھا شاعری میں وہ درد نہ بن سکے۔ عملی زندگی میں کیا انہیں روحانی حظ حاصل ہوا یا عرفان؟ میرے خیال میں تو کچھ بھی نہ ملا اگر ملا تو اشعار سے اس کا اظہار نہیں ہو پاتا کہ حسرت تمام عمر گنہگار صالح بننے کے کمپلیکس میں مبتلا رہے۔ لیکن اپنی تمام فہم و فراست کے باوجود اس سیدھی سی نفسیاتی حقیقت سے بے خبر رہے کہ گناہ گار بننا ہی بہت مشکل ہے چہ جائیکہ گنہگار صالح!

اقبال

اقبال کا نفسیاتی مطالعہ

آپ میرے بارے میں کسی غلط فہمی میں نہ پڑیں۔ اور ایسا ظالمانہ طرز عمل اختیار نہ کریں جیسا آپ نے میری توقعات کے خلاف اپنے آخری خط میں اختیار کیا ہے۔ آپ نے ساری باتیں ابھی تک نہیں سنیں۔ آپ میری تکالیف سے واقف نہیں جو ایک جبری حد تک میرے طریقہ عمل کی تشریح کر دیں گی۔ آپ کے متعلق میرے طرز عمل کی مکمل تشریح کے لیے ایک غیر ضروری طور پر طویل خط درکار ہوگا..... شاید ایک سے کہیں زیادہ خطوط، مزید برآں الفاظ کی حقیقی آواز کا غنہ پران آوازوں کی نقل سے بہت زیادہ یقین دلانے والی ہوتی ہے۔ کاغذ میں ہمدردی کا احساس نہیں ہوتا اور ایسی بھی باتیں ہوتی ہیں جن کا اظہار کاغذ پر نہیں ہونا چاہیئے۔ اس لیے میرے منشاء کا اندازہ کرنے میں اس قدر محبت سے کام نہ لیں۔ آپ مجھے الزام دیتے ہیں کہ بھارت کے کاغذ اور عملی آدمی بن گیا ہوں، شاید اس میں صداقت کا عنصر موجود ہو، لیکن جب آپ تمام حالات سے باخبر ہو جائیں گی، اس وقت اس کے لیے کچھ نہ کچھ وجہ جواز ضرور

پائیں گی۔ دوسرے امور میں میں ابھی تک خواب دیکھنے والا شخص نہیں اور خوب صورت خیالات کا خواب دیکھنے والا.....“

د اقبال بنام علیہ بیگم

مشرق کے آداب شرافت میں شخصیت پرستی کو بلاوجہ جو اساسی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ اس کے مضامرات نے شخصیت نگاری کو بالخصوص اور تنقید کو بالعموم متاثر کیا ہے۔ جس کی وجہ سے تحریریں سیرت بھاری سنہری طبعیات میں پٹٹی خوش رنگ اور خوش نظر تو معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت کے رنگ دلو سے عاری رہتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ ایک خاص نوع کے خوف میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ یہ خوف ہے حقیقت کا، حقائق سے آنکھیں چلاتے ہوئے یہ باور کر لینا کہ بس حقیقت کا وجود معدوم ہو گیا یا پھر حقائق کو اپنی سہولت اور ضرورت کے مطابق توڑ موڑ کر حسب منشاء تیار کیا گیا کر کے مطمئن ہو جانا۔ یہ انداز ہمارا قومی نشان بن چکا۔ ہم اس بھاری کی مانند ہیں جو بت کو خدا تو بنا سکتا ہے لیکن اسے بت کے روپ میں دیکھنے کی جرأت نہیں رکھتا۔

گورنل یا بعض اور اصناف ادب کی مانند سوانح عمری کی عمر کوئی بہت زیادہ تو نہیں بنتی۔ تاہم پندرہ صدی کوئی کم بھی نہیں، لیکن اردو سوانح عمریوں کا حال یہ ہے کہ اب بھی ہمیں صفحہ اول کی سوانح عمریوں کے لیے حالی اور شبلی تک جانا پڑتا ہے۔ حالانکہ ان کی کاوشیں اردو میں اولین حیثیت رکھتی ہیں۔ انہیں نقطہ آغاز بنا کر اگر اردو میں سوانح عمریوں کے فن کے ارتقاء کا گراف بنایا جائے تو میرے خیال میں وہ اوپر کی بجائے نیچے کا رخ کرے گا۔ تعداد کے لحاظ سے نہیں بلحاظ معیار! اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی نے سوانح عمری میں شخصیت کی پیش کش کا جو معیار مقرر کیا آنیوالے حضرات نے اس سے روگردانی کی ضرورت نہ سمجھی۔ اس لیے نہیں کہ حالی سے بہت زیادہ عقیدت تھی، بلکہ اس لیے کہ حالی کا مقرر کردہ معیار ہماری نام نہاد مشرقیت

کو بھاتا ہے۔

حالی نے سرسید کی سوانح عمری لکھتے وقت خیالات جابوید "میں ان خیالات کا

اظہار کیا تھا :

ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بائیوگرافی کرٹیکل طریقے سے لکھی جائے۔

اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کی برائیاں بھی دکھائی جائیں۔ اور اس کے

عالمی خیالات کے ساتھ ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں چنانچہ

اس خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے

اس میں جہاں محکم معلوم ہو سکیں ان کی اور ان کے کلام کی خوبیاں

ظاہر کی ہیں۔ اور ان کے پھوٹوں کو کہیں ٹھیس نہیں لگنے دی لیکن

ایسی بائیوگرافی چاندی سونے کے طبع سے زیادہ کچھ وقعت نہیں رکھتی "

حالی نے ۸۹ء میں بعض مخصوص حالات اور خصوصی مقاصد کے پیش نظر کوئی

چاندی کے طبع کو ناپسند کرتے ہوئے بھی اسے روار لکھا۔ لیکن ہمارے لکھنے والے

آج بھی اس طبع کا ہی میں مصروف ہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے غنیمت

میں آنکھوں کو چمکا چوڑ کرنے والی بعض ایسی صفات ہوتی ہیں۔ جن کی وجہ سے وہ عوام

خواص میں مقبول اور ممتاز ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ تیز روشنی اصل خدو خال اور سیرت

کو نگاہوں سے اوجھل کرنے کا موجب بھی بنتی ہے۔ زری کارنامے اصل انسان کو

چھپا دیتے ہیں جس کے نتیجے میں شخصیت آئس برگ "کا روپ اختیار کر لیتی ہے جو کہ

سطح آب کے مقابلے میں کہیں زیادہ زیر آب ہوتا ہے۔ عوام، تاج اور بعد میں

آنے والے لوگ سطح سے بلند کرنے والے کارناموں کی روشنی میں اس کا تعارف حاصل

کرتے ہیں، لیکن اصل انسان کو کون جانے ؟ اور پھر کتنے لوگوں میں غوطہ لگا کر

آئس برگ کی حقیقت جاننے کی حرکت ہوتی ہے ؟ یہ عوام کے لیے نہ تو ضروری

ہے اور وہ ہی ممکن۔ لیکن شخصیت نگار کے لیے اس کی حیثیت اساسی ہے اور اس کے لیے ایسا کرنا لازم ہے ورنہ بصورت دیگر سوانح عمری نامکمل اور خام ہی نہیں بلکہ بعض اوقات تو گمراہ کن بھی ثابت ہو سکتی ہے۔

مشرقی شخصیت پرستی کے برعکس مغرب میں سوانح نگار شخصیت کی نفسی اس اجاگر کر کے ان عوامل و محرکات پر روشنی ڈالنے کی سعی کرتا ہے۔ جنہوں نے اسے ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا، اس ضمن میں نفسیات اور بالخصوص تحلیل نفسی کی امداد سے شخصیت کے تاریک پہاڑوں کو منور کیا جاسکتا ہے۔ اس مقصد کیلئے منطوق، ڈائری اور نجی نوعیت کے دیگر مادیات کے ذریعے لاشعور کے تہ خانے میں قدم قدم پیچھے اترنے کی سعی کی جاتی ہے۔ فرائڈ کی شخصیت پر پیدہ ہی وقتی بلکہ اس کی تحریروں نے جن نزاعات کو جنم دیا ان کی بازگشت آج بھی سنی جاسکتی ہے لیکن جب ڈاکٹر فرسٹ جوئرنے اس کی حالی کی حیات جاوید ہی کی مانند مفصل سوانح عمری قلم بند کی تو اس کی شخصیت کے انسانی پہلو اجاگر کرنے کے لیے تمام ممکنہ ذرائع سے حصول مواد کرتے ہوئے شادی سے پہلے بیوی کے نام لکھے گئے محبت ناموں کو بھی شامل کتاب کر لیا۔ چنانچہ اس کتاب میں فرائڈ ایک عظیم نفسیات دان ہی نہیں بلکہ مخصوص رجحانات کے حامل مرد کے روپ میں بھی نظر آتا ہے۔ یہ تو خیر ایک جامع سوانح عمری کا حال تھا۔

بارن انگریزی کا عظیم شاعر ہی نہیں بلکہ عظیم نثری شخصیت بھی تھا۔ اس کی شادی اور پھر بیوی سے ناچاقی بھی انہی نزاعات میں سے ایک تھی جو بارن کی جنسی زندگی کے سمندر میں ایک اہر کی حیثیت رکھتی تھی۔ لیکن وین ٹائٹ — (WILSON KNIGHT) نے صرف اسی ایک ناچاقی کے اسباب و علل کی چھان بین کے لیے "LORD BYRON'S MARRIAGE" میں جو تحقیقات کیے اور

ان سے جو چوڑا کاہنے والے نتائج برآمد کیے۔ ان کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے
 ٹکس برگ کی حقیقت جاننے کے لیے سوانح نگار کو حقیقت کے پانچ پانیوں میں کتنی
 گہرائی تک غوطہ لگانا پڑتا ہے، سہ

ہمارے شخصیت نگار کیوں ۱۸۹۴ء سے آگے نہ بڑھ سکے؟

کم از کم اقبال کے معاملہ میں تو ایسے محسوس ہوتا ہے گویا چند استثنائی مثالوں
 سے قطع نظر..... بیشتر شخصیت نگاروں کے خوفزدہ ہیں!

اقبال کیونکہ شاعر و شرقی، مفکر اسلام اور حکیم الامت ہے، اس لیے اس کے
 بارے میں ہرگز ہرگز کوئی ایسی بات نہ لکھی جائے جس سے وہ انسان بلکہ زیادہ بہتر تو
 یہ ہے کہ مرد ثابت ہو سکے۔

پاکستان بننے سے پہلے ہی اقبال پر اہل قلم غامد فرسائی کرتے رہے تھے لیکن
 گزشتہ سترہ صدی میں تو اقبال سدا بہار موضوع کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں چنانچہ
 اقبالیات اب ایک مستند اصطلاح ہی نہیں بلکہ اس کے ذیل میں آنے والی کتب
 بارشتر سے کم نہ ہوں گی۔ لیکن حالت یہ ہے کہ تنقید کے نام پر لکھی گئی بیشتر تحریروں
 محض تشوہکی نوعیت کی ہیں۔ اور یوں ان کی حیثیت کالچ نوٹس سے زیادہ نہیں۔
 بعض تو واقعی کالچ نوٹس ہیں، شاید اسی لیے اقبال کے صاحبزادہ جاوید اقبال
 کو لکھنا پڑا،

"Although the amount of literature which has
 been written on Iqbal is much greater than
 what has been written on any other Muslim Poet."

ملہ۔ شاہی بی کی بات چلی ہے تو سید حامد جلالی کی تالیف علامہ اقبال اور ان کی
 پہلی بیوی والدہ آفتاب اقبال اے ولس نائٹ کی کتاب کا موازنہ کرنے پر واضح ہوتا
 ہے کہ اول الذکر میں سوائے جذباتیت کے اور کچھ ہی نہیں!

There is still nothing available which does justice to the humanity and complexity of the man, and to his deep involvement with and life-giving response to the deadness of the world in which he lived".

ترجمہ :- جہاں تک تعداد کا تعلق ہے تو جتنا زیادہ اقبال پر لکھا گیا اتنا اور کسی بھی مسلمان شاعر پر نہیں لکھا گیا۔ تاہم ابھی تک ایسا مواد دستیاب نہیں جس میں اس انسان کی پورے شخصیت اور انسانیت سے انصاف کرتے ہوئے یہ اجاگر کیا گیا ہو کہ اقبال نے کس طرح گہری وابستگی سے اپنے گرد و پیش پھیلی دنیا کی مردنی کے مقابلے میں حیات بخش رد عمل کا اظہار کیا؟

وہ اس ضمن میں مزید قسط اڑا رہی :

"Still another reason seems to be the medieval type of love for the obscure and the abstract which is characteristic of many of our scholars and which tends to paralyse their minds and to prohibit the development of genuine and creative research among us. Such scholars tend to do only static research, and their achievement is to represent Iqbal---the warm and human iconoclast---As a cold man forbidding idol".

ترجمہ :- ایک اور وجہ ازمنہ وسطی کی یادگار مجروح اور پراسرار کے لیے وہ محبت بھی ہے جسے بیشتر متعقین کا اہم ترین وصف قرار دیا جاسکتا ہے یہی ان کے اذہان کو مفلوج کرتی اور ہم میں حقیقی اور تخلیقی تحقیق کی نشوونما میں رکاوٹ کی موجب بنتی ہے ایسے متعقین محض مردہ تحقیق کے اہل ہوتے ہیں اور ان کی تمام کارگزاریوں کا ثمر اقبال ایسے گرم جوش اور بہت شکن انسان کو محض ایک مسرد اور ڈراؤنے بُت کے روپ میں پیش کرنا ہے ؟

مندرجہ بالا اقتباسات میں ("HUMANITY") انسانیت ("COMPLEXITY")

پہنچیدگی، اور "ICONOCLAST" (بُت شکن) ایسے الفاظ ہیں جنہیں اقبال کے نفسیاتی مطالعہ میں اساسی حیثیت نہ دینے پر بھی اہم اشارات یقیناً قرار دیا جاسکتا ہے۔

گو اقبال کی سوانح حیات پر بعض بہت اچھی اور قابل قدر کتابیں لکھی گئیں اور کارآمد معلومات کے لحاظ سے ان کی افادیت بھی مسلم ! لیکن جہاں تک اقبال کو بحیثیت ایک انسان پیش کرنے کا تعلق ہے تو میرے خیال میں غائبانہ عبدالمجید سالک کے "ذکر اقبال" واصلی سوانح عمری ہے جس میں ایسی کاوش ملتی ہے۔ ان کے بعد پروفیسر محمد عثمان کی "حیات اقبال کا ایک حید باقی دور" میں اسی عنوان کا مقالہ اور عظیم فیروز آبادی کی "اقبال باکمال" میں "اقبال کی حیاتِ معاشقہ" نام کا مضمون...

وغیر میں کچھ ناگفتنی باتیں آگئی ہیں جن کی اقبال کے ایک رشتہ دار خالد فیضی نے اپنی تالیف اقبال ورون خانہ میں پرزور الفاظ میں تردید کی ہے۔

میرے خیال میں یہ سنی لا حاصل ہے۔ اقبال نے کبوتر اٹانے یا نہیں شراب پی یا نہیں اگناٹا سننے کا شوق تھا نہیں۔۔۔۔۔ یہ اور اسی نوع کی دیگر باتوں کی تردید یا تائید کا آج کوئی عمل فائدہ نہیں ہے۔ فرض کریں یہ سب کچھ مستانے کے لیے تھا تو اس میں کیا حرج ہے؟ کیا اس سے اقبال کے فلسفہ خودی کی اہمیت کم ہو جاتی ہے؟ اور اگر اقبال واقعی ایک کامل ولی اور صاحب کرامت پیر تھا تو کیا اس کی شاعرانہ عظمت کو ضرورت سے زیادہ چار چاند لگ جاتے ہیں؟ غالب نے اپنے عشق، شراب نوشی، جوئے اور جیل جانے کا اپنے خطوط میں خود ہی ذکر کیا ہے، کیا آج سے ایک اخلاق باختہ شاعر سمجھے ہوئے اس پر تقریریں کی جاتی ہے؟ سرسید کا زمانہ اقبال کے مقابلے میں کہیں زیادہ فنی گھٹن، روایت پرستی اور تنگ نظری کا زمانہ تھا اور پھر اقبال کے برعکس سرسید کی اصل شہرت (یا بدنامی) مذہبی، سماجی اور تعلیمی میدانوں میں ایک اصلاح پسند کی تھی لیکن خود انہوں نے بھی اپنے بارے میں کہا کہ کمال ہے تکلفی سے کام لیتے ہوئے یہ تک کہہ دیا:

ثمیری لائف میں سوا اس کے کہ لڑکپن میں خوب کبڑیاں کھیلنے لگاؤے
اڑانے، کبوتر پالنے، تاج مہرے دیکھے اور بڑے ہو کر نیچری افراد
بے بین کہلاتے اور رکھا ہی کیا ہے!

کیا اس اعتراف سے سرسید مرود ہو گئے؟

اسی طرح مولانا ابوالکلام آزاد نے جب اپنی ترومانی "پریوں ناز کیا،
"اگر کسی کو اول روز سے اپنے زہد و پاک کی خشک دامنی پر ناز ہو تو ہم کو
بھی اپنی رندی و ہوسناکی کی ترومانی کا کوئی شکوہ نہیں جس کو صین

اکیس برس کی عمر میں لڑکے جنوں شباب کی سرستیوں کا اصلی موسم ہوتا ہے، دونوں ہاتھوں سے اس طرح چھوڑا کہ ایک قطرہ بھی پانی نہ چھوڑا۔
..... جو درو پہلے داغ اور پھر زخم بن کر رساتھا اب ناسور بن کر غنائے
دل میں محفوظ ہے ؟

تو کیا ان کے عقیدت مندان سے متنفر ہو گئے ؟

میرا یہ مقصد نہیں کہ اقبال (یا اس لحاظ سے کوئی بھی عظیم شخصیت) پر ضرور
ہی کیپڑا اچھلا جائے، صرف افراط پر وانی اور انہدام تراشی سے ہی شخصیت اجاگر ہو
سکتی ہے..... اور ہم انہیں صرف گندگی کے حوالے سے ہی انسان تسلیم کر سکتے
ہیں..... ایسا نہیں اور نہ ہی ایسا ہونا چاہیے، لیکن اتنا ضرور ہے کہ حقائق
کے چشم پوشی نہ ہوں۔

اس نوع کی باتوں (بلکہ معلومات) سے اس وقت فرق پڑتا ہے جب ان کی
روشنی میں فن کار کی شخصیت میں کوئی نمایاں تغیر یا انقلاب رونما ہوتا ہو یا ان سے
اس کے فن کی نئی جہت سامنے آتی ہو یا پھر بعض فن پاروں پر نئے نامیے سے یوں
روشنی پڑے کہ ان کے معانی میں وسعت یا مفہوم میں گہرائی پیدا ہوتی ہو۔ اگر
شراب نوشی سے فن متاثر نہیں ہوتا تو آج کے ناکد کے لیے اس پر زور دینا بے معنی
ہے جب کہ سوانح نگار کے لیے یہ ایک عام دلچسپی کی مگر ثانوی اہمیت والی معلومات
ہوگی، ہم لوگ خاموشی کی سازش کے ماہر ہیں، اس لیے اخفا سے کام لینا فطرتاً
ثانیہ ہے جس کے نتیجے میں اقبال کو شاعری کا کمپیوٹر سمجھ لیا گیا ہے، ایسا کمپیوٹر جس
میں ابسام کے ٹین پر انگلی رکھی اور کھٹ سے ایک پلندہ پایہ نظم مثلاً ”دمسید قریبہ“
اُہرا گئی۔

(۳)

عطیہ بیگم فیضی اردو ادب میں اب ایک LEGEND ایسی حیثیت اختیار کر چکی ہیں۔ یہ تو دثوق سے نہیں کہا جاسکتا کہ وہ واقعی شبلی کے لیے یعنی برآں اور اقبال کے لیے پیشرو تھی۔ لیکن اتنا یقین ہے کہ اردو کے ان دو عظیم ادیبوں نے عطیہ کی شخصیت سے بہت گہرے اثرات قبول کیے۔ چنانچہ شبلی نے قصہ طلی (جزیرہ پنجیر) میں عطیہ کی میزبانی کے بعد یہ کہا :

کسی کو یاں خدا کی جستجو ہوگی تو کیوں ہوگی
خیال روزہ و فکر وضو ہوگی تو کیوں ہوگی
جو دردن بھی بسر کرے گا اس قصہ طلی میں
اسے غلو بریں کی آرزو ہوگی تو کیوں ہوگی
(۵ راکتوبر ۱۹۰۹ء بمقام جنمبیرہ)

یاد صحبت ہنسے رنگین جو جزیرہ میں رہیں
وہ جزیرہ کی زمیں تھی یا کوئی سے خا نہ تھا
لطف تھا، ذوق سخن تھا صحبت احباب تھی
مطرب درد و سرود و ساغر و پیما نہ تھا

(۱۷ راکتوبر ۱۹۰۹ء بمبئی)

اپنے جدا گانا انداز زندگی، تعلیم و تربیت اور زمان و ماحول میں انقلابات کے باوجود شبلی اور اقبال میں بعض خصوصیات کا اشتراک بھی ملتا ہے جن کا مطالعہ غلامی از ویسپی نہ ہوگا مثلاً دونوں نے فارسی ادب و زبان کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور فارسی کے بہت اچھے شاعر بھی تھے۔ دونوں کو فلسفے کے گہرا شغف تھا بلکہ عجیب اتفاق

ہے کہ دونوں نے پروفیسر رٹلج سے راجناتی حاصل کی، راقبال تو غیر آرنلڈ کے شاگرد تھے ہی، دونوں کو مسلمانوں کی گزشتہ عظمت کا احساس ہی نہ تھا بلکہ اس کے دوبارہ حصول کے خواہاں بھی تھے۔ ادبی خدمات کے صلہ میں دونوں انگریزوں کے خطاب یافتہ تھے۔ آخری اور اہم ترین یہ کہ دونوں عطیہ سے متاثر ہوئے اور بری طرح سے، اس ضمن میں دونوں کی عمروں کا تفاوت بھی قابل غور ہے۔

مولانا شبلی (پیدائش: مئی ۱۸۵۷ء، ۱۹۰۶ء میں جب بمبئی گئے تو خاندان فیضی سے تجدید تعلقات ہوئی) شبلی اس سے قبل عطیہ کے والد حسن فیضی سے استنبول میں مل چکے تھے، لگویا اس وقت مولانا کی عمر ۴۴ برس تھی، اس سے قبل وہ دو شادیاں کر چکے تھے، بلکہ دوسری بیوی دستونی، ۱۹۰۵ء کا غم غلط کرنے بمبئی آئے تھے۔ شبلی عمر کے آخری دور میں تھے۔ (انتقال: ۱۸ نومبر ۱۹۱۱ء) جب کہ اقبال کا معاملہ اس کے برعکس تھا اقبال کی تاریخ پیدائش نزاعی ہے اگر ۹ نومبر، ۱۹۰۷ء کو درست تسلیم کر لیا جائے تو لگویا ۴۴ سال کی عمر میں اقبال نے ۱۹۰۵ء میں حصول تعلیم کے لیے عزم یورپ کیا

ایک جہانی گھڑا چکا تھا اور دو سراجوان قشائیل کا متاثر ہونا بلکہ ڈاکٹر وحید قزیش کے الفاظ میں عشق کرنا بچتے چراغ کی آخری بھڑک تھی۔ ادھیڑ عمر شبلی جس جہد باقی تموج کا شکار ہوئے اس کا نتیجہ تخلیق عمل کی تیزی کی صورت میں ظاہر ہوا اور گیارہ مہینہ ۱۹۰۷ء کو مہدی افادی کے نام اپنے ایک مکتوب میں لکھا،

”ایس برس بعد غزل کہنے کا اتفاق ہوا“

فرائیڈ نے جنس ارتفاق ”SEX SUBJINATION“ کا جو نظریہ پیش کیا ہے۔ اس پر بہت سے اعتراضات کیے گئے ہیں لیکن شبلی ایسی مثالوں کی موجودگی میں اس کی صداقت سے انکار ممکن نہیں رہتا۔

اس جہد باقی تموج نے ارتفاق پذیر ہو کر تخلیقات کی صورت میں تسکین

پائی بلے چنانچہ اس وقت کی فارسی غزلیں جب دستہ نکل کے نام سے ۱۹۰۸ء میں طبع ہوئیں تو ان غزلوں کا رنگ دیکھ کر حاتی نے شبلی کو یوں لکھا :

”..... کوئی کیوں کر مان سکتا ہے کہ اس شخص کا کلام ہے ، جس نے سیرۃ النعمان ، الفاروق اور سوانح مولانا روم جیسی مقدس کتابیں لکھیں غزلیں کا ہے کہ ہیں شراب دوا آتش ہیں جس کے نشہ میں عمار چشم ساقی بھی ملا ہوا ہے“

غالب حاتی نے ایسے اشعار کو چڑھ کر یہ رائے دی ہوگی ،
 من فدائے بیت شونے کہ بہ ہنگام وصال
 بمن آموخت خود آئین ہم آغوشی را

شب وصال است جیہا گر بگزار ی چہ شود
 یک دم تنگ در آغوش نشاری چہ شود

از تو ناید گرہ بند قبا وا کردن ،
 اگر ایں عقدہ بمن باز سپاری چہ شود

۱۔ بتول شبلی ، پے توں برو کہ ایں نرمنہ بے چیزے نیست
 شبلی ایں تازہ نوا کہ چوں متاں زودہ ام
 ۲۔ مزید معلومات کے لیے ملاحظہ ہو ،

(۱) ”شبلی کی حیات مہاشہ“ : فاکٹر وحید قریشی
 (۲) ”شبلی کی رنگین راتیں“ : مولوی محمد امین زہری

شبلی نے بہت گھٹے ماحول میں زندگی بسر کی تھی، وہ تو ان کے مزاج کی عینیت اور شاعری نے بچایا اور نہ ملاؤں میں گھبرا شبلی عطیہ سے متاثر ہونے کی بجائے اسے دیکھ کر لا حول پڑھتا کہ ۲۳ برس کی دوشیزہ بلا نقاب نامحرموں میں گھسری فلسفہ پر گفتگو کرتی ہے، شبلی کا ذہن تو عطیہ ایسی عورت کو مترد کر سکتا تھا لیکن شاعر کا دل نہیں۔ اور اسی لیے جذبہ باقی اقبال تخلیق ہی اقبال بنا۔ اس میں عمر کا کوئی قصور نہیں !

لیکن کشمیری النسل اقبال کا معاملہ جدا گانہ تھا کہ رگوں میں پنجابی خون دوڑتا تھا..... یہ تو بالکل واضح ہے لیکن وہ کس قسم کا جوان تھا، اس کی جذبہ باقی ساخت کیا تھی۔ بحیثیت ایک مرد اس کی پسند و ناپسند کیا تھی۔ اس ضمن میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ کچھ تو اس لیے کہ ہمارے سوانح نگاروں نے ان امور کو درخور اعتناء نہ سمجھا اور کچھ اس لیے بھی کہ اقبال نے اپنی تحریروں میں دانستہ یا غیر دانستہ طور پر اس نوع کے اشارات سے احتراز کیا۔ اقبال نے بھی غالب کی مانند بے شمار خطوط لکھے۔ ان میں ملاخوں، ناقصوں اور پرستاروں کے علاوہ بے تکلف دوست اور شفیق احباب بھی شامل تھے۔ لیکن سوانحی نکات کے لحاظ سے ان خطوط کی اہمیت پر اسے نام ہے۔ ان میں فلسفہ، قوم، اسلام، خودی، ادب و فن غرضیکہ زندگی کے ہر پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ لیکن ان خطوط میں اگر کوئی اقبال کو تلاش کرے تو یہ سچی ملا حاصل ہوگی، جب کہ غالب نے اپنے خطوط میں خود کو عمریاں کر دیا اس لیے غالب کی زندگی اور فن پر ایک سے زائد نفسیاتی مقالات لکھے جاسکتے ہیں، جب کہ اقبال کے بارے میں اس جرم کا ارتکاب کرنے کے لیے تو ڈھنگ کے حوالے بھی نہیں ملتے، اگر عطیہ بیگم کے خطوط اور ڈائری سے اقتباسات نہ طبع ہوتے تو اقبال اور ان کے ساتھ شبلی کی زندگی کے یہ اہم ترین موڑ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے نگاہوں سے اوجھل رہتے۔

شبلی اور اقبال کے ضمن میں البتہ ایک اساسی فرق ملحوظ رکھنا چاہیے، شبلی

جب عطیسے ملے تو انہوں نے زندگی میں جو کچھ کرنا تھا وہ سب کسی حد تک کر چکے تھے ملک کے علمی و ادبی حلقوں میں ان کی جو شہرت تھی وہ بڑھ چکی تھی۔ اس لیے شبلی پر عطیسے یگم کے اچھے (یا برے) اثرات زیادہ و دررس نہ ثابت ہو سکتے تھے۔ جب باقی اقبال پیدا ہوا اور فارسی کی تیز و تند غزلوں نے سیف علی والو "کاسم کید" لیکن اقبال کی بات اور تھی، گو اقبال نے یورپ جانے سے پہلے ہی شاعری شروع کر رکھی تھی۔ لیکن اس نے ابھی تک اپنے لیے نہ تو کوئی شاعرانہ مسلک اختیار کیا تھا اور نہ ہی کوئی قومی نقطہ نظر! ہو سکتا ہے یہ سب کچھ اس کے تحت اشعار میں ہو لیکن ابھی تک اقبال "اقبال" نہ بنا تھا۔ اس لیے اس و دوسرے ان واقعات و حوادث کی بے حد اہمیت ہو جاتی ہے جو کسی دہائی کی طرح سے بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر، اقبال کے جذبات میں چھل پیدا کرنے کے لیے کسی محرک کی صورت اختیار کر سکتے تھے۔

اقبال کو ایک مفکر، معلم اور فلسفی کے روپ میں پیش کرنے والے یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ کبھی وہ بھی جوان ہونگا۔ اور قلب و نظر اور ذہن متنوع اثرات کی آماجگاہ بھی بنے ہوں گے۔ چنانچہ اگر غلطی سے کوئی چونکا دینے والی بات سامنے آجائے تو ذہن کو گویا ۴۴ء وولٹ کا جھٹکا لگتا ہے۔ مثلاً اقبال کی یادداشتوں پر مشتمل نوٹ بک "STRAY REFLECTIONS" درجہ بہ جا دید اقبال، میں اقبال نے ایک موقع پر یہ بتاتے ہوئے کہ اس کی زندگی میں ہیگل، گوٹے، غالب، بیہل اور ٹوڈورتھ کے افکار و نظریات اور شاعری نے کیا کردار ادا کیا اس امر کا بھی اعتراف کیا کہ ٹوڈورتھ نے زمانہ طالب علمی میں مجھے دہریت سے بچایا۔ (ص ۵۴) یہ اعتراف اتنا ظاہر نہیں جتنا بظاہر لفظ "دہریت" سے معلوم ہوتا ہے اور اسے اقبال کے افکار و نظریات کے ارتقائی مدارج میں خصوصی اہمیت بھی نہیں دی جاسکتی۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس سے اقبال کے ذہن کے ایک خاص رخ کا اندازہ یقیناً لگایا جاسکتا ہے۔

جاویدا اقبال نے اس کی توجہ بہیوں کی ہے :

”برمانہ طالب علمی کی یہ دہریت اس کے ذہن کے محاسبانہ رویہ اور استفسار پسندی کی غمازی ہے وہ ان میں سے نہیں تھا جو دوسروں پر اعتبار کرتے ہوئے کسی بھی شے کو تسلیم کر لیتے ہیں۔“

یہ توجہ بہ کچھ غلط نہیں اور مشرقی روایات اور مذہبی عقائد میں پروان چڑھے ذہن نے مغرب کے فلسفہ اور سائنس کے تجزیاتی انداز سے پہلی مرتبہ روشناسی پر یقیناً استاد کی بنیادوں کو متزلزل پایا ہوگا، لیکن میرے خیال میں بات یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی کیونکہ یہ ”دہریت“ اعتقادی ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مخصوص ذہنی رویہ کی بھی غماز ہے اور وہ ہے انتہا پسندانہ رویہ ! یہ انتہا پسندی ہی تھی جس نے پہلاس میں دہریت کو ابھارا اور پھر اس کے رد عمل میں وہ تمام عمر ہر نوع کی ہت پرستی کے خلاف جہاد کرتا رہا۔ اقبال نے اسی نوٹ بک میں ایک موقع پر یہ بھی لکھا ہے :

"If you wish to be heard in the noise of this world, let your soul be dominated by a single idea. It is the man with a single idea who creates political and social revolutions, establish empires and gives law to the world". (p.155)

ترجمہ :- اگر تم اس دنیا کے شور میں اپنی آواز کی سماعت چاہتے ہو تو اپنی روح کو کسی ایک تصور کی تابع فرما کر دو۔ یہ ایک تصور والے ذہن کا حاصل انسان ہی تو ہے جو سیاسی اور سماجی انقلابات برپا کرتا ہے۔ حکومتوں کی تشکیل کرتا اور دنیا کو قوانین دیتا ہے۔“

اقبال نے جس یک رخہ ذہن کی توصیف کی ہے اسے کسی حد تک اقبال کی اپنی

شخصیت کا عکس بھی قرار دیا جاسکتا ہے اور اس امر پر زور دینے کی ضرورت ہی نہیں
 کہ انتہا پسندی کا کردار ہی ساٹھ پچھڑوں سے جنم لیتا ہے اقبال کی صورت میں یہ
 انتہا پسندی فلسفہ کے روپ میں جلوہ گر ہوتی اور ایک رخنہ نوہن کو اپنی کارکردگی کے
 لیے دو نقاط کے درمیان مختصر ترین فاصلہ نہ طے کرنا چڑھا۔

اقبال نے مشرقی روایات کے حامل ایک دیندار مسلم گھولنے میں جنم لیا ابتدائی
 تعلیم اور ایف اے سیالکوٹ میں پاس کرنے تک یہ اثرات کس نوہنی مزاحمت کے
 بغیر عمل پیرا رہے، لیکن سیالکوٹ (جو اس وقت محض ایک قصبہ تھا) سے نکل کر لاہور
 جیسے شہر میں آکر اور گورنمنٹ کالج میں فلسفہ کی تعلیم نے نوہن میں بھونچال پیدا کیا
 ہوگا۔ اس کا علاج ڈیڈنڈہ کی فطرت پرستی میں تلاش کیا۔ یہ عارضی دور ہوگا اصل
 بات یہ ہے کہ فلسفہ کی وہریت کا علاج علاج بالمشل کے مصداق ... بھی فلسفہ
 ہی میں تلاش کیا ہوگا جیسے جیسے اقبال کے فلسفیانہ مطالعہ کا دائرہ وسیع سے
 وسیع تر ہوتا گیا ویسے ویسے ہی وہ فلسفیانہ تضادات کو فلسفہ سے ہی دور کرنے
 میں کامیاب ہوتا گیا۔ شاید اسی لیے وہ لفظ "وہریت" کو بھی لفظ "دہریت" کے عام مفہوم میں
 "دہریت" تسلیم کرنے کو تیار نہ تھا۔ اس لیے کہ اس نوع کی وہریت خود اس میں بھی
 چھپی رہی۔

(۴۱)

یہی انداز اس کی جذباتی زندگی میں بھی کارفرما نظر آنے لگا۔ پہلی شادی سے اقبال
 خوش نہ تھا۔ یورپ میں عطیہ سے ملاقات ہوئی اور ہم غماقی اور ہم مشرقی کو اس
 نے جذباتی نا آسودگی کے لیے باعث تسکین بنانے کی سعی کی لیکن بوجہ یہ بات نہ
 بن سکی۔ اس کی وجہ اقبال تھا یا عطیہ اس ضمن میں وثوق سے اب کچھ نہیں
 کہا جاسکتا لیکن اتنا یقین ہے کہ علاج بالمشل کے طور پر دو شادیاں مزید ضرور کیں۔

اسی نوٹ بک میں حقیقی شادی کے بارے میں اقبال کی یہ رائے بھی قابل غور ہے :

"The beauties of nature can be realized only through the eyes of a lover. Hence the importance of a true marriage". (p.133)

ترجمہ : "حسن فطرت کے اثرات کا صرف ایک محبوب کی آنکھ سے ہی خود میں
انجذاب ممکن ہو سکتا ہے۔ اور اسی میں حقیقی شادی کی اہمیت
مضمرب ہے؟"

اقبال نے عام روایتی انداز میں میاں بیوی کو دوپہتے قرار دے کر شادی کو
چھکڑے میں تبدیل نہ کیا بلکہ اسے حسن فطرت سے ہم آہنگ کر کے اس کے لیے
ایک وسیع تر تناظر ہی مہیا نہ کیا۔ بلکہ فطرت کے حوالہ سے اس رشتے کی جڑیں بھی
انسانی فطرت میں پیوست کر دیں۔ اس کا حوالہ ایک فلسفیانہ مقولہ کے طور پر
نہیں دیا گیا، نہ ہی اسے ملفوظات اقبال کے طور پر پیش کیا گیا۔ بلکہ اس امر کی
طرف اشارہ کرنے کے لیے کہ ایک ناکام شادی اور یورپ میں پرہیزگار زندگی کے بعد
۳۳ سالہ اقبال شادی کو کیا سمجھتا تھا۔ یہ وہ وقت تھا..... ۱۹۱۰ء جب اقبال
کی جذباتی نا اُسودگی عروج پر تھی۔ لیکن شادیاں ہو جانے اور زندگی میں ایک بند
مقام حاصل کر لینے کے بعد اقبال نے شادی کے بارے میں بالکل عملی قسم کا مقولہ
پیش کیا۔ چنانچہ سراسر اس مسعود کو ایک خط میں یوں لکھا :

لے۔ "جب میں انہیں خط لکھوں گا تو انہیں ان دنوں کی یاد دلاؤں گا جبکہ آپ جرنی
میں تھیں۔ آہ! وہ دن جو پھر بھی نہ آئیں گے؟"

(اقبال از عطیہ بیگم، ص ۵۶)

”شادی کا بنیادی مقصد صالح، توانا اور خوش شکل اولاد پیدا کرنا ہے اور دومان کا اس میں دخل نہ ہونا چاہیے۔“

حسنِ فطرت کی جگہ حسنِ اولاد نے کیوں لے لی ؟

کیا یہ اعترافِ شکست ہے یا اقبال کی نفسیاتی ساخت ہی ایسی تھی، اس سطل کے جواب کے لیے آخری وقت کے اقبال سے قطع نظر کر کے یورپ میں قیام کے زمانہ کی طرف لوٹنا ہوگا، اس لیے کہ وہ تین سال کا عرصہ حیاتِ اقبال کا اہم ترین موڑ ثابت ہوتا ہے۔ شاعرانہ اور فلسفیانہ لحاظ سے بھی اور جذباتی لحاظ سے بھی،

ہرچند کہ اقبال نے بعد میں یہ دعویٰ بھی کیا،

تیسری زندگی میں کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں جو اوروں کے لیے سبق آموز ہو سکے ؟

لیکن حیاتِ اقبال کا جائزہ لینے پر ایک سے زائد اوقات نظر آ جاتے ہیں، ابھی اقبال کی عمر بیس برس کی بھی نہ تھی کہ شیخ نور محمد صاحب نے اپنے حسنِ انتخاب سے ایک عظیم المرتبت خاندان میں ان کی شادی کر دی یہ شادی غالباً ۱۸۹۳ء میں ہوئی، اقبال کی یہ پہلی بیوی ہیں جن کے سر پر ہاتھ رکھ اپنی بہو بنا کر ان کے والد محترم شیخ نور محمد صاحب اور ان کی والدہ ماجدہ اپنے گھر لائی تھیں، یہی اور صرف یہی بیوی تھیں، جو ان کے والدین کے سایہِ عاطفت میں رہیں، یہ مقدس بیوی سزینِ حجاز میں پیدا ہوئیں، اور دس سال تک اپنے والد بزرگ کے ہمراہ وہیں قیام پذیر رہیں اور بار بار حج کرنے کا شرف انہیں حاصل ہوا، ان

بیوی کی اور علامہ کی خوش دامن کی دوسری زبان عربی تھی۔ ماں
 بیٹیاں بے لگان عربی بولتی تھیں، تقابن باپ نے شریفانہ پردہ کی قید کے
 اندر دینی تعلیم کے زیور سے اپنی بیٹی کو خوب آراستہ کیا تھا۔ یہ بیوی صبر و
 شکر، اطاعت گزار اور سلیقہ شعاری میں اپنا جواب دہ کھتی تھیں۔ ان
 کا نام نامی کریم بی بی تھا بلکہ علامہ کے لیے یہ انتخاب ان کے لیے والد بزرگ
 کا تھا جو صاحب بصارت بھی تھے اور صاحب بصیرت بھی۔ کیا اس بیوی
 کو عام قسم کی رذیلتہ حیات قرار دیا جانا صورت، سیرت، دولت، چشمت،
 نسب، شرافت کسی لحاظ سے بھی درست ہو سکتا ہے..... اولاد پیدا
 ہوئی، لڑکی کا نام خود علامہ نے معراج بیگم رکھا اور لڑکا پیدا ہوا تو اس
 کا نام خود آفتاب آقبال تجویز فرمایا۔

اقبال کی شادی ایف اے کا امتحان دینے کے بعد ہوئی بلکہ بقول سالک، ”جب
 بات سنا لگوٹ سے گجرات جانے کے لیے تیار ہوئی، سہرا باندھا گیا، اقبال گھوٹے
 پر سوار ہو گئے، تو پاس ہونے کی خوشخبری کا تارا یا جھنڈا“

۱۔ وفات : ۶ مئی ۱۹۶۷ء

۲۔ عمر حیات : ۳۱ مئی ۱۹۱۷ء - ۶ مئی ۱۸۹۷ء

۳۔ پیدائش : ۶ مئی ۱۸۹۹ء

۴۔ علامہ اقبال اور ان کی پہلی بیوی یعنی والدہ آفتاب اقبال۔ (مولف،

سید حامد جلالی، ص ۲۹۰، ۲۹۱) ”وگرا اقبال“ میں سالک نے بیٹی کا نام مریم

لکھا ہے جو کہ غلط معلوم ہوتا ہے۔

۵۔ ”وگرا اقبال“ ص ۱۵

بالفاظ دیگر یہ ایک کامیاب بیوی کا شکون تھا اور وہیں کے بھاگوان ہونے کی نشانی! پھر یہ شادی کیوں ناکام ثابت ہوئی؟ کیا اقبال نے شادی سے کچھ ایسے تقاضے وابستہ کر رکھے تھے جن کی تسکین اس شادی سے نہ ہو سکی۔

ہمارے ملک میں شادی ایک طرح کا جبر اور لائٹری کا کھیل بن چکی ہے والدین اپنی سوچ و بوجھ کے مطابق جو رشتہ طے کرتے ہیں، ان کی کامیابی کے بارے میں ان کے صرف اندازے ہوتے ہیں، جو وہ دو لہا و لہن کو علم نہیں ہوتا کہ ہماری کیسے گزریں گی، ایک ایف اے کا طالب علم جس نے ابھی تک نہ تو زندگی کے گرم و سرد تجربات حاصل کیے نہ تلخ ترش حوادث سے دوچار ہوا، ابھی زندگی میں اس کا کوئی مقام متعین نہیں ہوا بلکہ وہ تو ابھی تک یہ بھی نہیں جانتا کہ اسے کونسا مقام حاصل کرنا ہے۔ ان حالات میں ایک نا تجربہ کار TEEN AGER کا والدین کے حکم کی تعمیل میں دو لہا بننا اور بات ہے اور پڑھ لکھ کر ادریو پ کی آزاد فضا دیکھ کر اس دہن سے نباہ کر ناقصی جدا گانہ بات ہے، شادی کی کامیابی میں کئی پیچیدہ عوامل کا رونا ہوتے ہیں، جن میں سے طبیعتوں کی ہم آہنگی کو غالباً سرفہرست قرار دیا جاسکتا ہے اسی سے دونوں میں وہ ذہنی مطابقت پیدا ہوتی ہے کہ شادی دوستی میں تبدیل ہو جاتی ہے، اسی لیے بیوی کی صورت، سیرت، دولت، اہمیت، نسب اور خرافات کے باوجود بھی شادی ناکام ہو سکتی ہے اور ایسی صورت میں دونوں ہی بے تصور ہو سکتے ہیں، وجوہات خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہوں، یہ واضح ہے کہ اقبال کی پہلی شادی ناکام رہی، عطیہ بیگم کے نام ۹ مارچ ۱۹۰۹ء کے مکتوب میں بہت تلخ لہجے میں اقبال نے اپنی شادی کا ذکر کیا ہے،

”ہاں! میں نے علی گڑھ کی فلسفہ کی پروفیسری قبول کرنے سے انکار کر دیا ہے اور چند دن بھرنے میں نے لاہور گورنمنٹ کالج میں تمارچ کی

پر دوسری قبول کرنے سے بھی انکار کر دیا ہے۔ میں کس قسم کی ملازمت
 کرنا نہیں چاہتا۔ میرا مقصد یہ ہے کہ میں جلد سے جلد اس ملک سے
 بھاگ کر کہیں چلا جاؤں۔ آپ کو اس کی وجہ معلوم ہے۔ میں اپنے
 بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں اور یہی چیز مجھے روک رہی ہے
 میری زندگی سخت مصیبت بنی ہوئی ہے۔ وہ مجھ پر کوئی سی بھی بدوی
 زبردستی مندرجہ دینا چاہتے ہیں۔ میں نے اپنے والد کو لکھ دیا ہے کہ
 انہیں میری شادی ٹھہرنے کا کوئی حق نہ تھا۔ بالخصوص جب کہ میں
 نے اس قسم کے تعلق میں پڑنے سے انکار کر دیا تھا۔ میں اسکی کفالت
 پر بالکل رضامند ہوں لیکن میں اسے اپنے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی اجیرن
 بنانے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں۔ انسان ہونے کی حیثیت سے مجھے اور
 خوشی حاصل کرنے کا حق ہے۔ اگر سوسائٹی مجھے وہ حق دینے سے انکار
 کر دے تو میں دونوں کا کھلم کھلا مقابلہ کروں گا۔ واحد علاج یہ ہے کہ میں
 اس بد بخت ملک کو چھوڑ کر کہیں اور چلا جاؤں یا پھر شراب نوشی اپنا
 لوں جو خودکشی کو آسان بنا دیتی ہے۔ کتابوں کے یہ مردہ، نمبر و راق
 مجھے مسرت نہیں دے سکتے۔ میری روح میں کافی آگ پنہاں ہے جو
 انہیں جلا سکتی ہے اور تمام سماجی رسوم کو بھی! آپ کہیں گئی کہ ایک
 اچھے خدا نے یہ تمام چیزیں پیدا کی ہیں۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو مگر اس
 زندگی کے واقعات ایک مختلف نتیجہ کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ کسی
 اچھے خدا کی بجائے کسی قادر مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان

ہے۔ براہ کرم ان خیالات کے اظہار کے لیے معاف کیجیے گا۔ میں ہمدردی کا خواستگار نہیں ہوں۔ میں تو صرف اپنی روح کے بوجھ کو اتار دینا چاہتا تھا، آپ میرے بارے میں سب کچھ جانتی ہیں اور اسی وجہ سے میں نے اپنے خیالات کو الفاظ کا جامہ پہنانے کی جہالت کی ہے۔ مجھے امید ہے کہ آپ سمجھ گئی ہوں گی کہ میں نے ملازمت سے کیوں انکار کیا۔^۱ یہ خط اقبال کی شدید ترین جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہے اگر اس خط کا تجزیہ مل مطالعہ کیا جائے تو مندرجہ ذیل امور واضح ہوتے ہیں:

- ۱۔ اس ملک سے بھاگ کر کہیں چلا جاؤں؟
 - ۲۔ اپنے بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں؟
 - ۳۔ شادی کے ضمن میں اس قسم کے تعلق میں پڑنے سے انکار کر دیا تھا۔
 - ۴۔ گھسی قادی مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان ہے۔
- اس خط میں ملک سے فرار کا جو شدید جذبہ موجزن ہے وہ دراصل شادی کی پیدا کردہ جذباتی الجھنوں کی بنا پر ہے۔ گوا اقبال نے سب کچھ واضح الفاظ میں تو نہیں لکھا، لیکن اس میں جو اشارات ملتے ہیں، ان سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ اقبال

۱۔ دیکھنے صفحہ کا ماحشر، اس کے برعکس ۲۰ مئی ۱۹۳۷ء کو ڈاکٹر عباس علی خان کو یہ لکھا: انسان صرف جبرائیلے محبت اور اپنے یا رشتہ کی دھن میں بنگار ہے باقی تمام عیث و فیالی دنیا کا بے بسودہ فلسفہ ہے ہم اس کو ڈھونڈتے رہیں جو ہم کو ڈھونڈنا چاہتا ہے اس کو ڈھونڈیں خوب ڈھونڈیں اور اتنا ڈھونڈیں کہ اپنے آپ کو پائیں؟

(اقبال نامہ: ص ۲۹۷)

۲۔ اقبال از عطیہ بیگم (مترجم: ضیاء الدین احمد برنی) ص: ۵۱-۵۲

نے اس شادی سے انکار کیا تھا یا کم از کم اپنے والدین کو یہ ضرور احساس کرنے کی کوشش کی تھی مگر وہ فی الحال شادی کے جھنجھٹ میں نہیں پھرتا چاہتا۔ ۱۸۹۳ء میں ایک نوخیز جوان اپنی پسندیدہ ناپسند کو نیا دہ شہر لکھنؤ میں جا رہا تھا۔ انداز سے اپنے والدین پر نہ ٹھونس سکتا تھا، اگر اقبال عام انسانوں کی مانند ہوتے، فلسفہ نہ پڑھتے، یورپ نہ جاتے تو شاید یہ نباہ ہو جاتا، لیکن یورپ سے واپسی کے بعد گھٹن کا احساس کچھ زیادہ ہو گیا ہوگا۔ یہ اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اس ضمن میں ان کے بڑے بھائی نے بھی خاصا اہم کردار کیا ہوگا: میں اپنے بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں اور یہی چیز مجھے روک رہی ہے، کس بات سے روک رہی ہے؟ اقبال نے اسکی وضاحت نہ کی لیکن میں اس کی کفالت کرنے پر بالکل رضامند ہوں، لیکن اسے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی اجیرن بنانے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں۔ یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال غالباً طلاق دینا چاہتے ہوں گے، جو بھائی کے اخلاقی جبر کی وجہ سے نہ ہو سکی۔ لیکن سید حامد جلالی صاحب کی اور یہی رائے ہے، ان کے بقول :

”آفتاب اقبال جس شفقت کے حق دار تھے، اپنی معلوم ماں کا بیٹا بننے کی وجہ سے اس سے وہ ۱۳-۱۹۱۲ء کے بعد جب کہ علامہ نے شادیوں کا سلسلہ شروع کیا، ایک حد تک محروم ہو گئے تو اس میں ان کا کیا قصور، حضرت علامہ نے جس طرح بیوی کو بے حق کیا، اسی طرح اس کے بیٹے کو بے حق کیا اور اس ظلم ناروا میں ان کے بھائی عطا محمد کا بڑا ہاتھ تھا وہ یہ چاہتے تھے کہ آفتاب اقبال کی بجائے ان کا اپنا بیٹا جو قریب قریب آفتاب صاحب کے ہم عمر ہے، علامہ کی توجہ کا مرکز بن جائے۔ چن چن پر یہی ہوا، الغرض عطا محمد صاحب موصوف کا رویہ علامہ کے بیوی بچوں کے ساتھ ہمیشہ سے نہایت سخت اور معاندانہ تھا، آفتاب اقبال کو

زود کو پکڑ کر، سب دشتم سے پیش آنا ان کا معمول تھا۔ عطا محمد صاحب کا ظالمانہ سلوک والدہ آفتاب اور ان کی اولاد کے لیے سونان روح بنا ہوا تھا۔ سب سے کمزور اور مظلوم آفتاب اقبال اور ان کی والدہ تھیں جو ان صاحب کا خصوصی شکار تھیں۔ بیوی کو شوہر سے بیٹے کو باپ سے جدا رکھنا یہ جناب عطا محمد کا محبوب شغل تھا، لہٰذا

اقبال کے مولد بلا خطا کا آخری حصہ نفسیاتی لحاظ سے بے حد دلچسپ ہے کہ خدا پر شیطان کو ترجیح دینا اس اعصابی تشاؤ اور فوہنی پڑ مرو گی کی بنا پر ہے، جس کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ ملک سے فرار چاہتے تھے۔ لیکن اس کے ساتھ خدا نہ طاب علمی کی "دہریت" کے اعتراف کو ملحوظ رکھ کر اتنا اندازہ تو لگایا جاسکتا ہے کہ اقبال نے خدا کے روایتی تصور کو کبھی بھی دل سے قبول نہ کیا ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمیں دکھوں اور پریشانیوں کو حکیم خدا سمجھ کر تسلیم خم کرنے کی تلقین کی جاتی رہی ہے۔ لیکن اقبال نے اسے تسلیم نہ کیا۔ اس کا یہ کہنا کہ ایک اچھے خدا کی بجائے کسی قاور مطلق شیطان پر یقین لے آنا نیا وہ آسان ہے؟ جہاں اس شدید نفسی کرب کا غماز ہے جس میں مبتلا ہو کر انسان خدا کو گالیاں دینے تک پہنچتا ہے۔ وہاں تقابل کے لیے شیطان کو قاور مطلق قرار دینا بذات خود ایک اہم نفسیاتی اشارہ ہے۔

(۵)

اسی اشارے سے وابستہ امکانات پر مزید روشنی ڈال کر بات کو اور بھی پھیلا یا جا سکتا ہے۔ اقبال کے فوہنی رجحانات اور مخصوص شخصی میلانات کے بارے میں ہمیں کوئی

ملہ۔ علامہ اقبال اور ان کی پہلی بیوی یعنی والدہ آفتاب اقبال، مصنف :

خاص معلومات حاصل نہیں ہیں۔ لیکن اتنا ہے کہ بعض امور میں تو اقبال خود اپنے اس مصرع کی تفسیر معلوم ہوتا ہے :

قلبِ اومومن دماغش کا فرست

اس خط سے وابستہ جذبات اور تکالیفات کے تناظر میں اقبال کے تصورِ ابلیس کا مطالعہ کریں تو کیا اقبال اس سے مرعوب نظر نہیں آتا۔ جبریل اور ابلیس کے مکالمہ میں اقبال نے ابلیس کو ہر طرح سے فوقیت دی ہے چنانچہ جبریل کے اس سوال :

ہمدیم دیرینہ کیسا ہے جہان رنگ و بو ؟

کے جواب میں ابلیس کا یہ کہنا :

سوز ساز و درد و داغ و جستجوئے آرزو

اور پھر یوں طعنہ زن ہونا :

میں کشتگا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح

تو فقط اللہ ہو! اللہ ہو! اللہ ہو!

ان اشعار کے ساتھ ساتھ اگر خدا کے بارے میں کہے گئے اشعار بھی پیش نظر رکھیں تو شکوہ و شکایت سے قطع نظر خدا کی ہمسری :

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میسر

یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

کے ساتھ ساتھ تفسیرِ خدا کا جذبہ بھی ملتا ہے :

یزداں بگمند آور اسے ہمتِ مردانہ

یہ اور اسی نوع کے اشعار کے پیچھے کہیں ۹۰۹ء کی جذبہ باقی نآ سووگی اور اس سے

وابستہ حسرت و یاس کا شدید رد عمل تو کارفرما نہیں ؟

اب بات خدا تک آہنچی ہے تو اس ضمن میں ڈاکٹر اجل صاحب نے ایک نئے

ہی زاویہ سے اقبال کی شخصیت کو اپنے ایک مضمون ”اقبال کے ہاں خدا کا تصور“ میں اجاگر کیا ہے۔

ان کے بقول :

”..... اقبال خود عورت ہے اور خدا اس کا سرور، اقبال اپنی دہری اپنے رقص و رامش سے خدا کا دل برتا ہے، کبھی اس کی فرقت میں وہ جاگوزادہ نوجوانوں کرتا ہے کہ شیریں نو باد کے لیے کیا روئے گی ؟ اور کبھی عالم وصل میں اس اہتواز اور اس سرور کا اظہار کرتا ہے کہ عشق میں مشاعرہ افروز اتنی بھی کیا کرے گی ؟ اور کبھی کبھی ایک غیر مصلحتی بیوی کی طرح اپنے شوہر خدا سے یوں بھی خطاب کرتا ہے :

اگر کچھ رو ہیں انجم آسمان تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

جب بھی کائنات اور انسانیت کی ذمہ داری کا ذکر آتا ہے اقبال خدا سے ٹکراتا ہے کہ یہ خدا کا فرض ہے کہ وہ انسانوں کی تقدیر سنوارے اور اس کا ہر جہد شاید زبان و لہجہ عورت کا ہوتا ہے جو نہایت خود پسند، خود سر اور محو آ رہا ہے کبھی تو وہ خدا کو یہ طعنہ دیتی ہے :

چناں خود را نگہداری کہ بایں بے نیازی ہا
شبہات بر وجود خود ز خونِ دوستانِ خواہی
یا کبھی بدکار کے انداز میں خدا پر حکم نافذ کرتی ہے :

یا جہانے تازہ یا امتحانے تازہ :

نی کنند تا چند با ماں چہ کردی پیش ازیں

یا چناں من یا چنیں ! ! ! !

خدا کے ساتھ تقریباً ہر کالم میں اقبال کا رویہ یہی ہے۔ وہی کچھ جو ایک مجبور و تنہا فوٹماپنے عاشق سے کیا کرتی ہے۔ اقبال خدا سے کہہ ڈالتے ہیں ان کے تنازع کی نوعیت بھی اسی قسم کی ہوتی ہے :

یہ حضور تو اگر کسے غزے زمن سراپد

چہ شود اگر نوازی بہ ہمیں کہ دائم اور دائم

مگر کثر اجل مانے ہوئے ماہر نفسیات ہیں لیکن افسوس ہے کہ انہوں نے اپنے استدلال کو مزید وسعت نہ دی ورنہ با آسانی ہماری رہنمائی ان نفسی محرکات تک کر سکتے تھے جو بالآخر ایک خود پسند، خود سر اور خود آراء عورت ایسے بچے اور انداز پر منتج ہوئے !

اگر اس نقطہ نظر سے بھی اقبال کے کلام کو دیکھیں تو اس کے ہاں تسخیر خدا کی جو شدید خواہش ملتی ہے یعنی "یزداں بچند آ در اسے ہمت مروانہ" کہیں وہ اسی عورت پن کا رد عمل تو نہیں ؟ اقبال کے ہاں قوت پرستی نے جو ایک قوی تھان کی صورت اختیار کی تو کیا اسے بھی ایک "کیمو فلاج" قرار دیا جاسکتا ہے ؟ اس سلسلے میں اقبال کے اشعار تو بہت مقبول ہیں۔ یہاں اس کی نوٹ بک (

سے کچھ اقتباسات درج کیے جاتے ہیں جن کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال کے لیے اس کی کتنی اہمیت تھی :

(i) "The powerful man creates environment, the feeble have to adjust themselves to it". (p.91)

- (ii) "Power toucheth falsehood, and lo' It is transofrmed into truth". (p.92)
- (iii) "Civilization is a thought of the powerful man". (p.93).
- (iv) "Give up the waiting for the Mehdi- The personification of power, go and create him". (p.94)
- (v) "Christianity described God as love, Islam as power....On the basis of our historic experience, God is better described as power". (P.10)
- (vi) "Power is more divine than truth. God is power. Be ye then, like your father who is in heaven".. (p.90)

ترجمہ: (۱) "قوی شخص ماحول ساز ہوتا ہے جب کہ کمزور اس کے مطابق خود کو ڈھالتا ہے؟"

(۲) قوت نے کذب کو چھوڑا اور دیکھو! وہ صداقت میں منتقل ہو گیا۔"

(۳) "تہذیب.... قوی انسان کی ایک سوچ۔"

(۴) "قوت مجسم مہدی کا انتظار چھوڑ دو۔ جاؤ! اور خود اسے تخلیق کرو۔"

(۵) "مسیحیت میں خدا محبت ہے تو اسلام میں قوت۔ ہم اپنے تاریخی

تجربات کی بناء پر تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ قوت کے روپ میں خدا کی پیش کش بہتر ہے؟"

(۶) تصداقت کے مقابلے میں قوت زیادہ رہا کرتی ہے! خدا قوت ہے،

ہذا قہیں بھی اپنے آسمانی باپ کی مثل ہونا چاہیے؟

یہ اور اس نوع کی دیگر نگار اس لحاظ سے اہم ہیں کہ جب اقبال نے ۱۹۱۰ء میں اس نوٹ بک میں اپنی آوارہ سوچ "مقید کرنی شروع کی تو یہ ایک ہیجان انگیز وقت تھا، اس زمانے کے عطیہ کے نام رکھے گئے خطوط شدید مایوسی پریشان خیالی دنیا اور دنیا والوں سے یزاری کے غماز میں، شادی ایک وجہ ہو گئی لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہو سکتا ہے۔ ابھی تک ہمارے ناقدین اور شخصیت نگاروں نے اس نوٹ بک کی نفسیاتی اہمیت کو نہیں سمجھا ہے۔ یہ درست ہے کہ اپنے نام کی مناسبت سے یہ محض "STRAY REFLECTIONS" ہی ہیں۔ کوئی باضابطہ فلسفیانہ مضامین یا علمی مقالات نہیں، مزید برآں یہ بغرض اشاعت نہ تھی، اسلئے اقبال نے اپنی مختلف فوجی کیفیات اور جذباتی درجہ کے تحت انتہائی بے تکلفی سے اپنی سوچ کو قلم بند کیا اور یہی بے تکلفی آج ان کی اہمیت کا جواز قرار پاتی ہے۔ اس پریشانی کے دور میں جب کہ اقبال شعر گوئی کا بھی نہ ملتا تھا جیسا کہ اقبال کے بقول۔

۱۹۱۰ء میں اقبال نے انجمن حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں کوئی نظم بھی نہ پڑھی حالانکہ اقبال کی بعض شاہکار نظمیں اس کے سالانہ جلسوں کے لیے لکھی گئی تھیں، گویا اس کے تخلیقی اہال اور جذباتی جھوڑ پھال دونوں کے لیے اس نوٹ بک نے سیفٹی والو کا کام کیا ہو گا۔

۱۷۔ یہ امر باعث دلچسپی ہے کہ اقبال نے اس نوٹ بک کو "STRAY THOUGHTS"

کا نام دیا لیکن بعد میں "THOUGHTS" کو "REFLECTIONS" سے تبدیل کر دیا۔

اور اس لیے میں نے اس نوٹ بک کی نفسیاتی اہمیت کی طرف توجہ دلائی تھی۔ اس نقطہ نظر سے قوت کے بارے میں اقبال کے اقوال کا مطالعہ کرنے پر کیا یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ایک بے بس اور کمزور شخص اس صفت کے بارے میں سوچ رہا ہے جس سے وہ خود عاری ہے یا کم از کم خود کو (وقتی طور پر ہی) عاری محسوس کر رہا ہے؟ خاص طور سے نمبر ۱ اور نمبر ۲ میں کیا وہ اپنی حالت بیان کرتا نہیں محسوس ہوتا ؟...

اس ضمن میں یہ امر ہن نشین رہے کہ یہ نوٹ بک اقبال کی پرائیویٹ ٹائمز کی نہ تھی۔ اور نہ ہی یہ آراء کسی طرح کے "اعتراقات" ہیں۔ اس لیے ان میں ظہور پذیر ہونے والی سوچ خالص "اعتراقات" کے برعکس ارتفاع یافتہ ہے اور اس انداز سے اس کا مطالعہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ ایک بات اور..... اقبال کی غیر مطلقہ تحریر ہونے کی بنا پر تو اس نوٹ بک کی قدر ہمیشہ ہی رہے گی۔ لیکن ۱۹۱۰ء میں کسے جانے کی وجہ سے اس کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ اس ضمن میں جاوید اقبال کا یہ بیان بھی قابل غور ہے :

یوں محسوس ہوتا ہے گویا اپنے ماحول کی پیدا کردہ پشیمانی اور ناخوشی کے باعث اس سال تخلیقی کارکردگی رک رک کر سی رہی۔ اس کا امکان ہے کہ عدم شہر گونی کی بنا پر وہ ان نوٹس کی طرف متوجہ ہوا۔ اس لیے یہ نوٹ بک ۱۹۱۰ء کی اہم کارگزاری قرار دی جا سکتی ہے۔

(تعارف : ص ۱ ، X)

(۶)

عطیہ یگم نے اپنی ٹائمز میں اقبال سے ملاقاتوں کی جو دلچسپ تفصیلات بیان کی ہیں۔ ان میں بعض ایسے اشارے بھی ہیں جن سے اقبال بھی میں خاصی مدد ملی

جاسکتی ہے۔ مثلاً ڈائری کی رو سے پہلی ملاقات لندن میں یکم اپریل ۱۹۰۷ء کو ہوئی تھی۔ اس کا احوال یوں قلم بند کیا گیا ہے :

”آج میں بیک نے مجھے خاص طور سے یہ کہہ کر مدعو کیا کہ ایک ہوشیار پروفیسر جن کا نام اقبال ہے، آپ سے ملنے کی غرض سے کیمبرج آ رہے ہیں، میں گئی اور اقبال تشریف لائے۔ میں نے انہیں بہت ہی غافل شخص پایا، عربی، فارسی، سنسکرت، ہنوبی جانتے ہیں۔ بہت ہی غریف اور باتونی واقع ہوئے ہیں۔۔۔۔۔ میں نے پوچھا، آپ کس غرض سے لندن آئے ہیں؟ کہا کہ فلسفہ کا مجھے زیادہ شوق ہے۔ یورپ میں جو کچھ میسر ہے اسے حاصل کروں گا، جرمنی اور فرانس بھی جاؤں گا۔ وہاں بہت کچھ ہے جو یہاں پر نہیں ہے۔ حافظ کے زیادہ شائق معلوم ہوئے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے، حافظ کے حافظ تھے۔ انہوں نے یہ بھی کہا کہ جب حافظ کے رنگ میں ہوتا ہوں، اس وقت ان کی سپرٹ مجھ میں آجاتی ہے اور میں خود تھوڑی دیر کے لیے حافظ بن جاتا ہوں۔“

(ص ۱۹۸، ۱۹۹)

اس ڈائری کی یہ خصوصیت تو غیر واضح ہی ہے کہ اس میں اقبال کے بارے میں نجی قسم کی ایسی یادداشتیں اور واقعات محفوظ ہیں، جن کی روشنی میں اقبال کی نظر اندوز شخصیت کی نہایت ہی دلکش جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن ایک خصوصیت اس کے علاوہ ہے اور وہ یہ کہ عطیہ بیگم اپنے تیز مشاہدہ کی بنا پر پہلی ہی ملاقات میں ملنے والے کی شخصیت کے اہم رجحانات دریافت کر سکتی ہیں، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ پہلی ملاقات میں انہوں نے اقبال کی شخصیت کے ان تین پہلوؤں کو اہم ترین سمجھتے ہوئے بطور خاص ان کے تذکرہ کی ضرورت سمجھی :

۱۔ علمی فضیلت

۲۔ ظرافت

۳۔ حافظ کا حافظ ہونا

علمی فضیلت میں تو غیر رشک کی گنجائش نہیں۔ اقبال کی ظرافت اس لیے قابلِ لحاظ ہے کہ جو شخص ۱۹۰۷ء میں بہت ہی ظریف اور ہاتھوں تھا وہ ۱۹۰۹ء میں شراب نوشی سے خودکشی کرنے کی سوچ رہا تھا۔ باقی رہا حافظ کا حافظ ہونا تو نفسیاتی لحاظ سے یہ بہت اہم نکتہ ہے۔ کیونکہ بعد میں اقبال نے حافظ پر دل کھول کر تنقید کی، اتنی کہ قوم کی نالائقی کی بنا پر اسرار خودی کے دوسرے ایڈیشن سے حافظ کے بارے میں اشعار حذف کرنے پڑے۔ لیکن خطوط میں کسی کا ذکر نہ تھا سوا اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں حافظ پر کڑی تنقید کی۔ لیکن یہ ۱۹۱۷ء کے بعد کی بات ہوگی۔ کیونکہ اپنی نوٹ بک میں حافظ کے بارے میں یہیں لکھا،

"In word like cut Jewel Hafiz put the sweet unconscious spirituality of the nightingale" (p.119)

ترجمہ: حافظ نے ترشے ہوئے نگینوں ایسے الفاظ میں بابل کی شیریں لاشعری روحانیت پیش کی :

لیکن بعد میں عندیوب اور اس کی

سے کوئی واپس نہ رہی۔ کیونکہ تصوف کی بنا پر اقبال نے حافظ پر شدید گتہ چینی کی۔

سراج الدین پال کے نام اپنے مکتوب (۱۴ جولائی ۱۹۱۶ء) میں ایک انگریز

مصنف کھارک کے حوالہ سے یہ بھی لکھا:

..... حافظ کے چچا سعدیؒ نے یہ شیخ سعدیؒ نہیں ہیں، نے اس سے کہا

کہ تمہارے کلام کے پڑھنے والوں پر دیوانگی اور لعنت ہو گی ؟ یہ واقعہ
 گھبر کر حاشیہ میں مصنف نوٹ دیتا ہے کہ قسطنطنیہ کے شیعہوں کا اب تک
 یہ عقیدہ ہے کہ حافظ کا کلام پڑھنے والوں پر بالآخر جنون کا مرض لاحق
 ہو جاتا ہے ؟^۱

اس کے برعکس اسی اقبال کا لندن میں یہ عالم تھا کہ بقول عطیہ بیگم فلسفہ پر ایک
 بحث کے دوران اقبال نے سچ میں تقابل کی غرض سے حافظ کی طرف اشارہ کرتے رہتے تھے۔
 میں نے محسوس کیا کہ اقبال پر فارسی کے کسی دوسرے شاعر کے متعلق میں حافظ کا رنگ
 نریا دو چڑھا ہوا ہے۔ اس لیے کہ کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہ دیتے تھے۔ جس میں وہ
 ان کے خیالات کو پیش کر کے دوسرے فلسفیوں کے ساتھ ان کا مقابلہ نہ کرتے
 ہوں ؟

(ص : ۲۸)

..... یہ تضاد کیوں ؟

اقبال ان شاعروں میں سے ہے جن کا فکر و شعور ہمیشہ ارتعاش پذیر رہا۔ اس
 لیے بعض نظریات و تصورات کے ضمن میں اقبال کے مان فکر ہی بعد بھی ملتا ہے، جسے بعض
 ناقدین نے تضاد سے تعبیر کیا۔ اگر حافظ کوئی فلاسفر ہوتا، اور اس نے زندگی کے بارے
 میں ایک واضح قسم کا نظام فلسفہ ترتیب دیا ہوتا تو کہا جاسکتا تھا کہ اقبال ایک وقت
 میں اس کے فلسفے سے متاثر رہے اور بعد میں نہ رہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے... واصل
 حافظ سے اقبال کا تعلق فکری نہیں بلکہ جذباتی تھا بلکہ اس کا یہ کہنا :
 ”میں حافظ کے رنگ میں ہوتا ہوں۔“ اس وقت ان کی روح مجھ میں حلول

کر جاتی ہے اور میری شخصیت شاعر کی شخصیت میں گم ہو جاتی ہے اور
میں خود بھی حافظ بن جاتا ہوں؟

(اقبال از علیہ بیگم، ص ۲۴)

ہی اس امر کا غماز ہے کہ اقبال نے حافظ سے اپنی تطبیق "IDENTIFI
CATION" کر
لی تھی۔

تطبیق ایک ایسی نوہی کیفیت ہے جو وقتی اور عارضی بھی ہو سکتی ہے اور دیرپا
و بلکہ بعض استثنائی مثالوں میں دائمی، بھی ہو سکتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ بعض ادعا
فرد خود میں کچھ خامیوں یا کوتاہیوں کو محسوس کرتے ہوئے اپنی شخصیت میں ایک
خاص نوع کا نفسی غلام محسوس کرتا ہے۔ بعض اوقات خود میں کمی کا یہ احساس محض
دہم بھی ہو سکتا ہے۔ یہ ایسی صورت ہے جس میں فرد اپنا بعض خصوصیات و سائنسوں
کی روشنی میں جائزہ دیتے ہوئے خود کو بعض اور لوگوں سے بعض امور میں کمتر سمجھتا
ہے۔ اس کے برعکس ایک دلچسپ کیفیت وہ ہے جس میں فرد خود کو تو کمتر محسوس
نہیں کرتا لیکن دوسروں کی بعض خصوصیات میں کمیوں کو محسوس کرتا ہے کہ وہ خود میں بھی
ان ہی کو دیکھنے کا متنی ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ سب عمومی صورت میں ہوتا ہے
اس صورت میں یہ ایک بے فرد سائنسی وقوعہ ہے اور اسے نو پذیر انسانی شخصیت
کے سفر میں ایک مقام ضرور دیا جاسکتا ہے۔ صحت مند شخصیت اور نارمل ذہن رکھنے
والے افراد اس سے باآسانی عہدہ برآ ہو جاتے ہیں اس کی عام مثال عام زندگی
میں ان قوانین و بالخصوص خواتین کے روپ میں تلاش کی جاسکتی ہے جو وقتی طور
پر دوران مطالعہ تافل کے کسی کردار و بالعموم ہیرو یا ہیروئن کی ذات سے خود کو
یوں ہم آہنگ کر لیتے ہیں کہ اس کے ساتھ ساتھ ہنستے اور روتے ہیں۔ غمی اور کاروبار
کی ادائیگی اور فیشن اپنانا بھی اسی ذیل میں آ جاتا ہے۔

یہ تطبیق اپنی واضح اور سیدھی سادگی صورت میں ہے :

بعض اوقات تطبیق کا عمل اتنا واضح نہیں ہوتا۔ چنانچہ حساس افراد یا تخلیق کار حضرات میں تطبیق ایک پیچیدہ اور تہ در تہ عمل کے روپ میں ظہور پذیر ہوتی ہے اس ضمن میں خارجی محرکات اور باطنی عوامل کی کارفرمائیاں بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔ ماحول اور معاشرہ ایک خاص سانچے میں ڈھلنے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ لیکن اپنی پیچیدہ شخصیت، فن کا مانہ انا اور باطنی شعور کی بنا پر فن کار کے لیے ایسا کرنا آسان نہیں ہوتا۔ بعض مضامینت کر لیتے ہیں۔ جب کہ کچھ اپنی برتر فن کارانہ انا کی بنا پر بخود ماحول کو اپنے سانچے میں ڈھالنے کے لیے سعی کناں ہوتے ہیں۔

اقبال جیسے فن کار کے لیے تطبیق ناول کے ہیرو کے ساتھ خود کو ہم آہنگ کر کے

VICARIOUS مسرت و اندوہ کے حصول کا معاملہ نہ تھا۔ اسی لیے جب وہ اس

مقصد کے لیے حافظ کا انتخاب کرتا ہے تو حافظ کی شاعری کے نمایاں ترین پہلو۔ رندی و

مرستی اور اس کی شخصیت کی اہم ترین خصوصیت۔ آنای و قلندری کو اس بنیاد پر اقبال کی تطبیق اور اس کے نفسی مضمرات سمجھے جا سکتے ہیں۔

اقبال پنجاب کے محض دے ماحول سے نکل کر جب یورپ جاتا ہے تو یہ محض دو

ممالک کے جغرافیہ کا فرق نہ تھا بلکہ وہ تہذیبوں اور ادبیات و مسلمات کا ٹکراؤ بھی تھا۔ اقبال کی نو طرات اور جہاں جاتی جس کی تسکین کے لیے عطیہ بیگم کے علاوہ اس کی جرمن تعلیمات فراڈ دیگے ناست اور فراڈینے شال بھی تھیں۔

۱۔ دو تین ہفتے ہوئے میرے پاس آپ کی دوست لڑکی دیگے ناست کا خط آیا تھا۔ میں

اس لڑکی کو بے حد پسند کرتا ہوں۔ وہ کس قدر اچھی اور سچی ہے ؟

(اقبال از عطیہ بیگم، ص : ۵۳)

اس ضمن میں بنیادی اہمیت کا یہ نکتہ نوہن نشین رہے کہ مردوں کی اکثریت کے لیے عورت سے نوہنی مطابقت اساسی اہمیت نہیں رکھتی۔ بلکہ وہ جلد سے جلد جسمانی قوت کے مراحل طے کر کے آسودگی کے خواہاں ہوتے ہیں۔ یہ عام مردوں کی بات ہے۔ لیکن اقبال جیسے فلسفی مرد کا معاملہ اتنا سیدھا اور اقبال ایسے شاعر کا عورت کے بارے میں رویہ اتنا دو لوگ نہیں ہو سکتا۔ عورت سے نوہنی مطابقت جس نفسی آسودگی کو جنم دیتی ہے اور اس کے مثبت اثرات جس طرح شخصیت کو متاثر کرتے ہیں، جسمانی قوت اور اس کی عارضی تسکین اس کے سامنے بچ ہے۔ ان معلومات بلکہ خود عطیہ بیگم کے بارے میں بھی اقبال کا رویہ نوہنی رفاقت سے حصول تسکین کا معلوم ہوتا ہے۔ اس تسکین کو سے آتش کرنے کے لیے کیا حافظ کا کام واقعی شراب کا کام نہ کر سکتا تھا؟ عدم وصل سے شخصیت میں ایک لطیف اضطراب اور پر کیف بے کلی سی پیدا ہو جاتی ہے تو کیا ایسے میں ... ملنے اور نہ ملنے ... کے درمیانی فاصلہ کو حافظ سے کام لگنا نہ بنایا جاسکتا تھا؟ جو شخص شعوری طور پر رندی و سرمستی سے احتراز کر رہا ہو تو کیا اس کے لیے حافظ کی رندی و سرمستی فوجی ترنگ کا باعث نہیں بن سکتی؟ الغرض حافظ ممنوعہ لذات کی علامت بنا تو عدم تسکین کے غلبان سے چشکارے کا ذریعہ!

اس سلسلے میں نہیں یہ اعتراف کرنے کی جرأت رکھتا ہوں کہ میرا استدلال ناقص اور اس سے اخذ شدہ نتائج غلط بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود میں اس امر پر زور دے بغیر نہ رہوں گا کہ ہندوستان واپس آکر حافظ کی مخالفت اور اس پر شدید قسم کے اعتراضات بننا ہر فلسفیانہ نوعیت کے تھے، اور مقصود تو ہی فلاح! لیکن اس کی بجائے کوئی مخصوص قسم کی نفسی واردات یقیناً ہوں گی۔ جدا اقبال ۱۹۰۷ء میں اس کی روح کے خود میں حلول ہونے اور خود کو حافظ محسوس کرنے کا دعویٰ کرے وہی بعد میں اسے مسلم قوم کے لیے مضر صحت سمجھے؛ یہ اتنا بڑا انقلاب محض خشک افکار سے دور پھیر

نہ ہو سکتا تھا اس کے پیچھے آتش جذبات بھی تھی۔

اگر نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو اقبال کی مخالفت ایک طرح کی RATIONALI

ZATION قرار دی جا سکتی ہے۔ حافظہ سے بعض خوشگوار یادیں وابستہ تھیں، جن

کے تلازمات اب باعث اذیت تھے۔ حافظہ جس رندی و سرسستی کی علامت تھا۔ اقبال

کے لیے وہ اب کا بوس بن چکی تھی۔ حافظہ جس خوف فراموشی کا مظہر تھا۔ وہ اب ناقابل

برداشت تھی اور اس لیے باطنی کش مکش سے نجات حاصل کرنے کے لیے اقبال جب اپنے

علاقہ صاف آراء ہوا تو اس نے حافظہ کو بھی اپنا حریف بنا لیا۔

عطیہ بیگم کی ڈائری میں ۹ اپریل ۱۹۰۷ء کے مطابق اقبال نے اپنے بارے میں

یہ کہا تھا۔

”میں دو شخصیتوں کا مجموعہ ہوں۔ بظاہری شخصیت ہر اس چیز کی قدردان

ہے جس کی قدر کرنی چاہیے اور جو کارآمد اور عملی ہے۔ دوسری اور باطنی

شخصیت خواب دیکھنے والے فلاسفر اور صوفی کی سی ہے؟“

(ص ۹۸)

لندن میں فلاسفر اور صوفی غالب تھا اور اقبال نے واقعی وہاں جا گئے ہیں

اپنے دیکھے، جن میں سے ایک کو عطیہ بیگم نے ان الفاظ میں قلم بند کیا ہے،

”ڈائٹل برگ ...“ ۲۲ اگست ۱۹۰۷ء

”صبح علی الصبح ہم سب تیار ہو کر راجن ہوئے۔ دیکھا تو اقبال غلام ہیں۔

سب ادھر ادھر دیکھنے لگے، گاڑی کا وقت ہوا جا رہا تھا۔ اتنے میں

ایک خادم چلاتی ہوئی آئی اور کہا کہ معلوم نہیں، ہیر پر وہی سر کو کیا

ہو گیا ہے؟“ خیران کے کمرے میں گئے، دوسرے دیکھا کہ بتی جل رہی ہے

اور اقبال ایک ہاتھ سر پر رکھے ہوئے بیٹھے ہیں۔ آنکھیں کھلی ہوئی ہیں۔

اور دو چار کھلی ہوئی کتابیں میز پر پڑی تھیں، جب زور زور سے انہیں پکارا تو بھی جواب نہ دیا، آگے بڑھنے کی کسی میں ہمت نہ ہوئی، فراہم کرنے آخر کار مجھ سے کہا کہ آپ ہی اندر جاسکتی ہیں، خیر میں آہستہ آہستہ گئی، پکارا، جواب نہ دیا، زور سے آواز دی، باہر بھی صدمے پر غواست، غور سے دیکھا تو سانس چل رہا تھا، مگر غلام میں کچھ دیکھ رہے تھے، خیر میں نے ان کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر انہیں جھنجھوڑا اور اقبال اقبال کہہ کر پکارا تو تھوڑی دیر کے بعد وہ ہوش میں آئے، اِدھر اُدھر دیکھا کہ کہا ہیں، پھر کچھ یاد کر کے کہا کہ میں عالم بالا میں چلا گیا تھا، میں نے اقبال سے کہا: یہ کیا شعبہ بازی تھی؟ انہوں نے جواب دیا: میں فلاں فلاں کتابیں مات کو پڑھ رہا تھا، اتنے میں خیال میرے جسم سے الگ ہو گیا اور میں عالم بالا میں چلا گیا اور وہاں پہنچ کر بھی میری حالت پریشان تھی کرتے میں آپ نے مجھے نیند سے جگا دیا، میں چپ چاپ سنتی رہی اور وہ رفتہ رفتہ اپنی اصلی حالت پر آگئے؟

(ص : ۱۰۰ - ۱۰۹)

یہ ہے خواب دیکھنے والا اقبال !

لیکن یہ خواب یورپ کی فضاؤں میں منتشر ہو کر رہ گئے، البتہ شدید استغراق تخلیقی عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو گیا اور شعر گوئی کی کیفیات پر منتج ہوا۔

اقبال ہندوستان آ کر شادی سے وابستہ کیئی، معاشی الجھنوں اور پختہ سے پختہ تر ہوتے ہوئے قومی شعور نے اقبال کو پھر خواب دیکھنے کی مہلت نہ دی اور یوں رفتہ رفتہ اس کی شخصیت کو دو سرا رخ یعنی عمل پہلو نمایاں سے نمایاں تر ہوتا گیا حتیٰ کہ اس نے بیمار قوم کو مصافحہ زیست میں سیرتِ فلاحی پیدا کرنے کی راہیں کھجانی

شروع کریں۔ اب ظاہر ہے کہ اس شخصیت کے ان دونوں پہلوؤں کشاکش میں حافظ سے وابہانہ شینگی کی گنجائش نہ نکل سکتی تھی۔ اس لیے اس سارے قافیے میں حافظ بے چارہ مفت میں "ویلن" بن گیا۔

ہوشیار از حافظ صہب گسار جامش از زہرا جل سواہ دار
دہن ساقی خرقتہ پر ہمین راو سبے علاج ہولی رستاخیز راو
نیست او غیر از باوہ در بازار راو از دو جام آشفستہ شمع و شاراو
گوسفند است و نو آموخت است عشوہ و ناز و ادا آموخت است
ضعف را نام توانائی و ہر ساز او اقوام را اغوا کند

(۷)

پرائیویٹ

عالم جوش جنوں میں ہے روا کیا کیا کچھ !
کیسے کیا حکم ہے ؟ دیوانہ بنوں یا نہ بنوں ؟

مہداقبال

بمبئی ۱۰ اکتوبر ۱۹۳۱ء

..... اقبال نے یہ معنی خیز شمراس وقت لکھا جب لندن اور ہائٹیل برگ میں عطیہ بیگم کے ساتھ گزرے لمحات کو تقریباً ربع صدی بیت چکی تھی۔ وہ لمحات کیسے تھے ؟ ان کی شاہد عطیہ بیگم کی ڈائری ہے ! وہ لمحات کس حد تک دوراثر ثابت ہوئے۔ اس کا اندازہ عطیہ بیگم کے نام اقبال کے مکاتیب سے لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن درحقیقت تعلقات کی نوعیت کی تھی ؟ اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں

ملے۔ آسرا خودی مکی اولین اشاعت میں حافظ کے بارے میں لکھے گئے اشعار چھوڑام کی شدید مخالفت کی بنا پر دوسری اشاعت میں حذف کر دیے گئے تھے۔

کہا جاسکتا۔ اس ضمن میں صرف قیاسات ہی سے کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایسے معاملات میں قیاسات بعض اوقات تاریکیوں سے بھی نازک ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً اس سلسلہ میں ایک بنیادی سوال کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ کیا اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے؟ لیکن اس کا جواب بھی واضح نہیں ہے۔ چنانچہ پروفیسر محمد عثمان نے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خطوط کی بنا پر حیاتِ اقبال کا ایک جذباتی دور "میں (ص : ۸۹) عطیہ کا نام لیے بغیر اس طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے لیکن ایسا نہ ہو سکا، لیکن اقبال کے رشتہ دار خالہ نظیر صوفی نے اس کی جذباتی انداز میں تردید کی ہے :

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ علامہ اقبال عطیہ بیگم کو ایک علمی دوست کی حیثیت سے تو پسند کر سکتے تھے۔ لیکن بیوی کے روپ میں وہ ان کے لیے ناقابل قبول تھیں، کیونکہ وہ جس قسم کی بیوی کے خواہش مند تھے وہ عطیہ بیگم سے مختلف تھی، عطیہ بیگم نے خود اودھ نواب آف جہیو نے علامہ اقبال کو یورپ سے واپسی کے فوراً بعد جہیو آنے کی متعدد دعوتیں دیں لیکن انہوں نے ہر بار مصروفیت کا عندیہ کر دیا۔ آخر کیوں؟ صاف ظاہر ہے کہ اقبال عطیہ کی دیرینہ خواہش (شادی) کو پورا کرنے کے لیے تیار نہ تھے؟ ملے

خالہ نظیر صوفی کا ان امور میں انداز و فاعلی ہے، اس لیے اسے استدلال نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے مکاتیب میں اقبال کی شخصیت کا ایک نیا اور انوکھا روپ نظر آتا ہے، اس میں اچھنچا تو نہ ہونا چاہیے کہ اقبال

بھی انسان تھا، لیکن قوم نے کیونکر یہ فراموش کر دیا کہ اقبال اور سب کچھ ہونے کے علاوہ مرد بھی تھا۔ اس لیے ان خطوط کی تیز جذبہ باتیت اور یاس سے دھیمے دھیمے لگنے کی کیفیت متجہب کرتی ہے۔

جس اقبال نے قوم کو یہ تلقین کی :

وہی ہے صاحبِ امر وند جس نے اپنی بہت سے
زمانہ کے سمندر سے لٹکا لاگو ہوسرِ فردا

ہے یاد مجھے نکلتے سلطانِ خوش آہنگ
دنیا نہیں مردانِ جنائش کے بے تنگ
چیتے کا جگر چاہیے شاہیں کا تجسس،
جی سکتے ہیں بے روشنی والٹر افرنگ

ہمتِ عالی تو دیا بھی نہیں کرتی قبول
غنیہ ساں فائلِ تحسے دامن میں شہمِ کربک

وہی اقبال ۱۹۰۷ء میں یہ سطوریں لکھ رہا تھا :

..... آج کل میں دوسروں سے زیادہ بات چیت نہیں کرتا۔ میری
اپنی بد نصیب فات مصیبت انگیز خیالات کی کھان بنی ہوئی ہے جو
سانپ کی طرح میری روح کے عمیق اور تاریک سوراخوں سے باہر نکلتے
ہیں۔ میرا خیال ہے کہ میں سپیرا بن جاؤں گا اور باناروں میں پھرتا
پھروں گا۔ اس طرح کہ متجسس لڑکوں کی ایک جماعت میرے
پیچھے ہوگی !

کہا جاسکتا۔ اس ضمن میں صرف قیاسات ہی سے کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایسے معاملات میں قیاسات بعض اوقات تاریکگاہوں سے بھی نازک ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً اس سلسلہ میں ایک بنیادی سوال کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ کیا اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے؟ لیکن اس کا جواب بھی واضح نہیں ہے۔ چنانچہ پروفیسر محمد عثمان نے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خطوط کی بنا پر شہادت اقبال کا ایک جذباتی دور "میں (ص: ۸۹) عطیہ کا نام لیے بغیر اس طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے لیکن ایسا نہ ہو سکا، لیکن اقبال کے رشتہ دار مخالف نظر صوفی نے اس کی جذباتی انداز میں تردید کی ہے:

”یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ علامہ اقبال عطیہ بیگم کو ایک علمی دوست کی حیثیت سے تو پسند کر سکتے تھے۔ لیکن بیوی کے روپ میں وہ ان کے لیے ناقابل قبول تھیں۔ کیونکہ وہ جس قسم کی بیوی کے خواہش مند تھے وہ عطیہ بیگم سے مختلف تھی۔ عطیہ بیگم نے خود اور ادوار اب آف جنیرو نے علامہ اقبال کو یورپ سے واپسی کے فوراً بعد جنیرو آنے کی متعدد دعوتیں دیں لیکن انہوں نے ہر بار مصروفیت کا عندر کر دیا۔ آخر کیوں؟ صاف ظاہر ہے کہ اقبال عطیہ کی دیرینہ خواہش (شادی) کو پورا کرنے کے لیے تیار نہ تھے؟“ ملے

خالد نظیر صوفی کا ان امور میں انداز و قیاس ہے، اس لیے اسے استدلال نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے مکاتیب میں اقبال کی شخصیت کا ایک نیا اور انوکھا روپ نظر آتا ہے، اس میں اچھنبا تو نہ ہونا چاہیے کہ اقبال

بھی انسان تھا، لیکن قوم نے کیونکر یہ فراموش کر دیا کہ اقبال اور سب کچھ ہونے کے علاوہ مرد بھی تھا۔ اس لیے ان غلطوکار کی تیز جہد باتیت اور یاس سے دھجے دھجے سنگے کی کیفیت متعجب کرتی ہے۔

جس اقبال نے قوم کو یہ تلقین کی،

وہی ہے صاحبِ امر و مذہب جس نے اپنی ہمت سے
زمانہ کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا

ہے یاد مجھے نکلتا سلطانِ خوش آہنگ
دنیا نہیں مردانِ جفاکش کے لیے تنگ
چیتے کا جگر چاہیے شاہیں کا تجسس،
جی سکتے ہیں بے روشنی و انشا، افرنگ

ہمت، عالی تو دیر یا بھی نہیں کرتی قبول
غنیہ ساں غافل تو ہے دامن میں شہم کرپنگ

وہی اقبال ۱۹۰۷ء میں یہ سطوریں نکلے رہا تھا :

..... آج کل میں دوسروں سے زیادہ بات چیت نہیں کرتا۔ میری
اپنی بد نصیب فات مصیبت انگیز خیالات کی کھان بنی ہوئی ہے جو
سانپ کی طرح میری روح کے عمیق اور تاریک سوراخوں سے باہر نکلے
ہیں۔ میرا خیال ہے کہ میں سپیرا بن جاؤں گا اور باناروں میں پھرتا
پھروں گا۔ اس طرح کہ متبسس لڑکوں کی ایک جماعت میرے
پیچھے ہوگی :

یہ خیال شیخیے گا کہ میں یا س پسند ہوں میں آپ سے کہتا ہوں کہ تکلیف
نہایت ہی لذیذ چیز ہے، اور میں اپنی بد قسمتی سے لطف اندوز ہوتا ہوں اور
ان لوگوں پر ہنستا ہوں جو یہ یقین رکھتے ہیں کہ وہ خوش و خرم ہیں۔ آپ دیکھتی
ہیں کہ میں اپنی مسرت کس طرح چھپ چھپا کر حاصل کر لیتا ہوں ؟

(ص : ۵۶)

یہ خود ترسی ہے، واضح اور دو ٹوک قسم کی ! ایسی خود ترسی جس میں لذت
آثار (MASOCHISM) کی آمیزش بھی ہے۔

یورپ میں اقبال نے آزادی اور بے فکری کی جو زندگی بسر کی وہ اپنی جگہ پر بذاتہ
خود ایک لذت رکھتی تھی۔ اس پر مستزاد ہم مذاق اور ہم خیالی خواتین کی صحبت - یورپ
کی خشک آب و ہوا میں اقبال کا گرم پنجابی خون اور حسن کی رنگ اور کیفیات کو
جذب کرنے والی شاعرانہ آنکھ، عطیہ کی ذخیرہ کے بعض واقعات سے اقبال کی
حسن پرستی کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے۔ عطیہ نے ایک سے زائد مواقع پر اقبال کے ہاتھی

۱۷۔ ڈائیل پرگ۔ ۳ ستمبر ۱۹۰۷ء

اقبال کی ملاقات اور حاضر جوابی بے مثل ہے۔ چونکہ کوچہ ہے لہذا ہم سب کٹڑے
کٹڑے بات چیت کر رہے تھے فلائن او گئے تاسٹ، سینے تل اور کاؤنیا میرے
عمر دو پیش تھیں اور اقبال سلمے کٹڑے کٹڑے لگائے ہت بنے دیکھ رہے تھے
اس پر فلا پر و فیئر شیر نے کہا کہ اقبال کیا دیکھ رہے ہو تم مہووت سے نظر
آتے ہو۔ اقبال نے برجستہ جواب دیا۔ میں یکا یک ہیئت دان کی صورت
میں تبدیل ہو گیا ہوں۔ میں ستاروں کے اس جھروٹ کا مطالعہ کر رہا ہوں۔

(ص : ۱۹-۲۰)

ہونے اور بدلہ سنجی کی تعریف کی ہے، ”وہی اقبال یا اس پرست کیوں بنا ؟“
 اس کی بنیادی وجہ اس جذباتی گھٹن میں تلاش کی جاسکتی ہے جو بالعموم ایسی
 آزاد زندگی بسر کرنے کے بعد حقائق کو مزید تلخ بنانے کا باعث بنتی ہے۔ اس کے قبل
 پہلی شادی کی ناپسندیدگی کے شواہد نہیں ملتے لیکن یورپ سے واپسی کے بعد بیوی تمام
 محبتوں سے محرومی اور بے تحاشات کی چڑمردگی کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ
 اقبال کے لیے کچھ معاشی پریشانیاں بھی ہوں گی۔ لیکن مروایسی پریشانیوں سے عہدہ برا
 ہو جاتے ہیں۔ البتہ جذباتی الجھنیں زیادہ تکلیف دہ ہوا کرتی ہیں اور ان سب کا ہدف
 بیوی بنی۔ چنانچہ ۱۱۱۹ء تک یہی عالم تھا۔

تیسری بد قسمتی ایک دغا دار کتے کی طرح میرا پیچھا کر رہی ہے اور میں نے
 اس خاتون کو پسند کرنا سیکھ لیا ہے۔ یہ سب اس کی نہ ٹھکنے والی دغا داری
 کے چولے اپنے ہر نصیب اور ناشاد و بادشاہ کے تھی ؟

(ص ۱۷۵)

اقبال کا ادب اور فن کے ہمارے میں ایک مخصوص نظر ہے جس کی اس نے فارسی
 اور اردو کلام میں مختلف انداز میں تشریح و توضیح کی ہے اقبال نے فن سے یہ تقاضے
 وابستہ کیے :

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے ،
 یا نمٹے جب سبیل ہے یا پاگمِ سرائیل

مگر ہنرمیں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر
 دلتے صورتِ مگری و شاعری دلتے دسود

نوا پیدا ہوا ہے بلبل کہ ہوتیرے ترقم سے
کبوتر کے تن نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

مقصود ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دونفس مثلِ شرر کیا

ہے شعرِ علم گرچہ طربناک و دل آدیز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز

اتہال خاص طور سے غم آگیز شعر و نثر سے بچنے کی تلقین کرتا ہے :
شاعر کی نوا ہو کہ مطلق کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستان
بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر نیز

لیکن وہی اتہال ۱۹۱۱ء میں یہ لکھا رہا تھا :
لیکن آپ یہ نظمیں لے کر کیا کریں گی یہ تو ایک زنجی دل کی درد بھری چینی ہیں
ہیں۔ ان میں مسرت کی کوئی بات نہیں ہے جیسا کہ میں نے اتنا سب
میں لکھا ہے :

خندہ ہے بہر ظلم غنچہ قہیدِ شکست
تو بسم سے مری کیوں کو نامِ مسم بھ

درو کے پانی سے ہے سرسبز کشتِ سخن
فطرتِ شاعر کے آئینہ میں جو ہر غم بکھٹ

(ص : ۷۶)

اقبال نے نوائے غم ” بھی عطیہ بیگم کو کلمہ کریم بھی تھی، جس کا پہلا اور آخری

شعر ہے :

زنجی ہے مری مثلِ رہاب خاموش
جس کی ہر انگ کے نقوش سے ہے بیز آغوش
جس طرح رفعتِ شبِ غم ہے مذاقِ رم سے
مری فطرت کی باندی ہے نوائے غم سے

(یہ نظم ” بانگ درا “ میں شامل ہے)

سوال یہ ہے کہ اقبال اس حالت کو کیسے اور کیوں پہنچا ؟

ابتداء میں مندرجہ خط میں جس یاس پرستی اور آزار پسندی کا تذکرہ کیا گیا ہے وہ کیفیت اقبال کے لیے عارضی نہ تھی، عطیہ کے نام خطوط سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ دو تین سال تک تو اقبال اسی فخرِ مردگی کے عالم میں رہا، جذباتی ناآسودگی کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان ذات کے خول میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے اور یہی وہ زمانہ ہے جس میں اقبال کی تخلیقی صلاحیتیں کند ہو رہی تھیں، جس کا اعتراف خود اقبال نے بھی کیا ہے :

” میرے دل میں اب شاعری کا کوئی دلولہ باقی نہیں رہا، مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے میری شاعری کی خوب صورت دیوی کو قتل کر دیا ہے اور مجھ سے میرا سارا تخیل چھین کر مجھے زڈوا بنا دیا ہے ؟ ”

(ص : ۷۳)

” شاعری کے متعلق میں اپنے دل میں کسی قسم کا دلولہ محسوس نہیں کرتا اور آپ ہی اس کی ذمہ دار ہیں۔ ” (ص : ۶۹)

یہ دونوں اقتباسات ۱۹۱۰ء کے ایک ہی مکتوب سے ہیں :

جذبات کے جنور میں گھرا اور لڑات کے حصار میں بند اقبال، جس اندرونی آگ میں جل رہا تھا۔ اس کی بنا پر وہ کچھ کھٹے پر قابو نہ رہا جو وہ اب بھگ کھتا رہا تھا یا زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ کھٹا چاہتا تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس دور میں عام جذبات پسند شعرا پر یا تو مانی "شاعروں کی مانند اقبال نے بھی ذاتی جذبات کی آسودگی کے لیے شاعری کو استعمال کرتے ہوئے "پرائیویٹ" قسم کی نظمیں تحریر کیں۔ یہ نظمیں کس جنگ پرائیویٹ تھیں۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس عہد کا بہت سا کلام تلف کر دیا گیا چنانچہ ۱۹۱۰ء میں اقبال نے لکھا :

خوشتر پانچ چھ سال کے دوران میں میری نظمیں زیادہ تر پرائیویٹ نوعیت کی رہی ہیں اور میرا خیال ہے کہ پبلک کو ان کے پڑھنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ ان میں سے بعض کو تو میں نے کوئی تلف کر دیا ہے۔ اس قدر سے کہ کہیں کوئی انہیں چرا کر نہ لے جائے اور شائع نہ کر دے ؟

(ص : ۴۶)

لیکن جب محدود اقبال اس دور سے گزر گیا اور اپنے جذبات کا ترفع کر لیا تو ادبیات پر یوں تنقید کی :

عشق و مستی کا جہان نہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندریشہ تاریک میں قوموں کے مزار
چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بند
کہتے ہیں روح کو خواہیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گرانسانہ نویس
آہ ہے چاروں کے اعصاب پر عورت ہے سوار

اس سے بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے، کیا اقبال کے اعصاب پر کوئی عورت سوار تھی؟ اس کا جواب ہے بھی اور نہیں بھی، اقبال کی شاعری قومی اور ملی موضوعات کے لیے وقف تھی اور فلسفیانہ افکار سے معمور! جس کی بنا پر اقبال کی شاعری عورت کے لحاظ سے نظر آتی ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے اپنے افکار کی دنیا سے عورت کو جلا وطن کر دیا کہ سانپ اور ترخیب کا قصہ ہی ختم ہو جائے۔ شاید اسی لیے اقبال کے ہاں خالص عورت نظر نہیں آتی بلکہ اگر کہیں عورت کا ذکر کیا بھی تو مسخرانہ کے انداز میں: "ڈاکٹر محمد اجل نے بھی عورت کے سلسلے میں یہی کچھ محسوس کیا، چنانچہ وہ مقالہ اقبال کے ہاں خدا کا تصور" میں یوں رقم طراز ہیں:

..... عورت کافی حد تک ان کے کلام میں مفقود ہے، جہاں کہیں اتفاقاً موجود ہے وہ مرد کی روحانی تربیت کا نقطہ ایک ذریعہ ہے، اور کچھ نہیں!

قومی دانی کہ سوز قرأت تو

وگر گھوں کرو تقدیر عمر را

گویا اقبال کے جذباتی کلام میں بھی عورت فقط مرد کی روحانی ممکنات کی تکمیل کا نقطہ ایک وسیلہ ہے عورت اپنی حیا، وفا، محاب اور ہدایت کی ہدایت شاہین صفت مرد کے بے پناہ تجسس میں اس کا ماتہ بٹا سکتی ہے، جس طرح تینس کھیلتے ہوئے گولی کھلاڑی کو گیند پکڑنا تھپے وہ ہدایت خود اس تجسس میں شریک نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اس کی اہل نہیں، عورت کا یہ تصور انفرادیت کے تصور سے ایسا دور ہے کہ ہم عورت اور انفرادیت کو دو متناقض تصورات کہہ سکتے ہیں، لیکن

یہ عورت ایسی ہے جو پارسائی کی سند تو حاصل کر سکتی ہے، جذبات کو آگ نہیں لگا سکتی، وہ جوش اور تندہی جو اقبال کے جذبات میں موجود ہے وہ اس قسم کی عورت پیدا ہی نہیں کر سکتی، اس میں نہ دلبری ہے نہ دلربائی، نہ حرص و ہوس نہ رنگ و بو، نہ رقص و ریشہ، یونان کی دیویوں سے منسوب کرتے ہیں، اور جو مردوں کے دلوں کو مالا مال کرتے تھے، یعنی اقبال کے ہاں آدم تو ہے لیکن حوا نہیں جو سانپ کے فریب میں آکر لغزش کرتی ہے، شہر ممنوعہ چکھتی ہے، آدم کو چکھواتی ہے اور ہر سکون زندگی میں گناہ و ثواب کا ایسا ہیجان پیدا کرتی ہے کہ وہ بے چارہ جنت سے محروم کر دیا جاتا ہے ؟

ڈاکٹر صاحب نے اس کیفیت سے جدا گانہ نتیجہ برآ کر کیا، جب کہ میری رائے یہ ہے کہ اقبال آدم کے روپ میں تو پہلے ہی جنت سے محروم ہو چکا تھا وہ جنت سے شہر ممنوعہ کی بنا پر نہ نکلا تھا، جو اس محرومی کو اس کا المیہ قرار دیا جاسکتا ہے اور عطیہ کے نام خطوہ میں فردوس گم شدہ کو گزشتہ ایام کی یاد میں تلاش کرنے کی کاوش بھی ہے،

(۱۱) ان دونوں کی یاد دلاؤں گا جب کہ آپ چرمنی میں تھیں، آہ! وہ دن جو پھر کبھی نہ آئیں گے ؟ (ص ۵۶)

(۱۲) ان دنوں کی خاطر جب آپ مجھ پر اس قدر مہمناک کرتی تھیں پھر میرا لحاظ کرتی تھیں ؟ (ص ۷۱)

(۱۳) ان دنوں کی یاد میں دن جو فطرت میں مردہ ہو چکے ہیں لیکن میرے دل کی دنیا میں زندہ ہیں ؟ (ص ۷۲)

..... دل کی دنیا میں اور کیا کچھ زندہ رہا ؟

اس کا بھی کسی حد تک ان خطوط میں منتشر کینیات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے
کیونکہ خود اقبال نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے :

..... آپ کھتی ہیں کہ آپ مجھ سے بہت سے سوالات پوچھنا چاہتی

ہیں تو پھر آپ پوچھتی کیوں نہیں ؟

اور آپ جانتی ہیں کہ میں آپ سے کوئی بات نہیں چھپایا کرتا اور میرا

اعتقاد ہے کہ ایسا کرنا گناہ ہے ؟ (ص : ۵۵)

عطیہ بیگم کے نام ان خطوط کا مطالعہ دو جہات پر کیا جاسکتا ہے۔ ایک تو یہ

کہ ان سے اقبال اور عطیہ بیگم کے تعلقات کی نوعیت کا کسی نہ کسی حد تک اندازہ

لگایا جاسکتا ہے۔ اور دوسرے خود اقبال نے اپنے ذاتی میلانات اور شخصیت کے

بعض رجحانات پر بھی لکھا ۔

خود عطیہ بیگم کے بارے میں لکھتے وقت تو شعاع ستر جہاں بات میں سے گزرتی

محسوس ہوتی ہے اور اس کی وجہ بھی اقبال نے بیان کر دی ہے :

”آپ آگاہ نہیں ہیں کہ آپ کے میرے ساتھ کیا بھلائی کی ہے۔ یہ سچ ہی ہے

اور اس لیے بہتر ہے کہ آپ خود بھی اس سے آگاہ نہیں ہو سکتیں

میں اس سے آگاہ ہوں لیکن اسے بیان نہیں کر سکتا۔ لہذا اس

موضوع کو جانے دیجیے۔ میرے لیے کسی ایسی چیز کو بیان کرنا بے کار سا

ہوگا جو ناقابل بیان ہے ؟ (ص : ۵۹)

حالانکہ معلوم یہ ہوتا ہے کہ اقبال عطیہ سے دکھ سکھ کہے بغیر نہ رہ سکتا تھا

چنیا کہ اس خط میں لکھا :

..... مجھے یاد ہے کہ میں وہ باتیں لکھ رہا ہوں جو صرف گنگو کے لیے

محفوظ رہنی چاہیے تھیں۔ میں اس کے متعلق اور کچھ نہیں لکھوں گا،

اس لیے کہ مجھے ترغیب ملتی ہے کہ میں اپنے دل کی ساری باتیں کہہ دوں
اور بہت سی دوسری باتیں بھی کہوں۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ اسی
نوعیت کی ہوں جنہیں میں کاغذ پر لانا نہیں چاہتا ؟

(ص : ۶۱)

لیکن جب اقبال اپنے بارے میں لکھتا تو کیونکہ ناگفتنی بننے کا خدشہ نہ تھا۔ بلکہ
بعض اوقات تو یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا یہ سب کچھ عطیہ ہی کو خود سے متعارف
کرانے کے لیے لکھا جا رہا تھا چنانچہ ایک موقع پر اقبال نے یوں لکھا :
..... میں اس خیال سے کانپ اٹھتا ہوں کہ آپ میری فطرت سے
ناموافق ہیں کاش : میں اپنے دل کو اندر سے دکھا سکتا تھا کہ آپ بہتر
طریقہ سے میری روح کا مشاہدہ کر سکتیں ؟

(ص : ۶۲)

اس لیے وہ بے تکلفی سے لکھتا ہے اور پھر اپنے بارے میں ایک مخصوص انداز
کے اظہار اور اپنے غموں اور دکھوں پر ایک خاص زاویہ سے روشنی ڈالتے ہیں پھر جہاں
خود آسودگی تھی۔ وہاں مخاطب سے داد طلبی اور اس سے وابستہ نفسی محرکات کو کلیتہً
نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً اقبال کے ایک خط میں یہ معنی خیز فقرات توجہ
طلب ہیں :

”گزشتہ رات میں بہشت میں جا بیٹھا اور دوزخ کے دروازوں میں سے
گزرنے کا اتمام ہوا۔ میں نے اس جگہ کو خوفناک طریقہ پر سرو پایا۔ جب
فرشتوں نے مجھے متعجب دیکھا تو انہوں نے کہا کہ یہ جگہ اپنی فطرت کے
اعتبار سے سرو ہے۔ لیکن وہ شدت سے گرم ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ
ہر ایک شخص اپنے انگارے اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اس ملک میں جہلی کوئلہ

کی کانیں بہت زیادہ ہیں جتنے انگارے جمع کرنے ممکن ہیں ان کے جمع کرنے کی تیاری میں مصروف ہوں ؟ (ص : ۵۰)

ان پریشان حالات میں کہ وہ شراب کو ذریعہ خودکشی بنانے کا سوچ رہا تھا، انگارے جمع کرنا خاصہ مٹی مینے ہے بلکہ

اقبال نے ان خطوط میں اپنی ذات کے ضمن میں جن امور پر بطور خاص زور دیا ان میں ریاکاری سے نفرت سرفہرست ہے۔

بقول اقبال :

”میں سپیدھی ساومی دیانت دارانہ زندگی بسر کرتا ہوں میرا دل اویڑی رہی زبان ایک دوسرے کے ساتھ گھینٹا ہم نوا ہیں۔ لوگ ریاکاری کا احترام کرتے ہیں۔ اور اس کی تعریف بھی، اگر ریاکاری سے مجھے شہرت احترام

ملے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو دوزخ کا یہ تصور بہت بھایا۔ کیونکہ بعد میں منظوم بھی کیا یہ نظم ”سیر فلک“ کے عنوان سے ”بانگ درا“ میں شامل ہے :

دور جنت سے آنکھ نے دیکھا	ایک تاریک خانہ سرو و نموش
طالع قیس و گیسوئے میلے	اس کی تاریکیوں سے دوش بدش
خنک ایسا کہ جس سے شرما کر	کوفہ زمہ پر ہو رو پوش
میں نے پوچھی جو کیفیت اس کی	حیرت انگیز تھا جواب سوش
یہ مقام خنک جہنم ہے	نار سے نوبہ تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستمال اس کے	جن سے لرزاں ہیں ملامت کوش

اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں

اپنے انگارے ساتھ لاتے ہیں

اور تعریف حاصل ہوتی ہے تو میں اسے پسند کروں گا کہ میں ایسی حالت
میں مرجائوں جب کہ مجھے جاننے والا اور مسیحا ماتم کرنے والا کوئی بھی
نہ ہو؟ (ص ۶۱)

مجھے بے پرواہ یا ریاکار نہ کہیے، کنا یا شا بھی نہیں: اس لیے کہ اس سے
میری روح کو تکلیف پہنچتی ہے؟

(ص ۶۷)

نتیجہ میں خامیاں ضرور ہیں لیکن ریاکاری اور بے اعتنائی مجھ میں نہیں
ہے؟ (ص ۶۷)

اقبال نے دو مقامات پر اپنی شخصیت کے بارے میں جو نگہا وہ متناقض معلوم ہوتا ہے
اور اگر ایسا نہیں تو بین السطور کچھ اور بھی کہا گیا ہے:

بلاشبہ ہر ایک شخص آرام کی جگہ کا صبر کے ساتھ انتظار کر رہا ہے۔ میں خود
اس جگہ جانے کے لیے بے تاب ہوں۔ اس لیے کہ میں اپنے خالق سے ملنا
چاہتا ہوں کہ وہ مجھے میری قلبی کیفیت کی معقول تشریح بتائے اور میرا
خیال ہے اس کے لیے ایسا کرنا آسان نہ ہوگا۔ میں خود بھی اپنے آپ کو

۱۷۰۰ء مئی ۱۹۳۷ء تک اقبال کے خیالات اس نہج پر تھے:

حقیقت یہ ہے کہ یہ دنیا عجیب قسم کی فرضی کامیابی کا شریعہ بندی پر مبنی انجام
ہے، جس تو راہ کی ایک تنگ ہم آپ جیسے انسان انجام دے رہے ہیں۔ اس
ٹوٹرے کیسی انسان نوازی پر فخر کرنا چاہیے کہ اس نے اپنے تو راہ کی شوٹنگ
کے لیے انسان کو غرض فرمایا؟

(مکتوب ہنام، ڈاکٹر محمد عباس علی خان، اقبال نامہ، ص ۶۷)

نہیں سمجھ سکا۔ آپ کو اس کی شکایت نہ کرنی چاہیے، کتنی سال ہوئے میں نے یہ شعر کہا تھا،

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

کچھ اس میں تفسر نہیں دانشدہ نہیں ہے۔" (ص: ۴۰)

لیکن اس کے بعد ایک اور خط میں یوں لکھا:

"شاید آپ یہ کہنا چاہیں کہ میں (خود اپنے لیے بھی)، ایک راز ہوں لیکن یہ راز ایسا ہے جس کا علم سب کو ہے،

"وہ راز ہوں کہ زمانہ پہ آشکار ہوں میں۔" (ص: ۶۶)

یہ راز "زمانہ پہ آشکار" تھا یا نہیں تھا، اس کے بارے میں تو کچھ کہا نہیں جا سکتا لیکن فحوظ سے یہ واضح ہے کہ اقبال نے غلطیہ کو کیا درجہ دے رکھا تھا،

"آپ اتنی ہیں کہ میرے دل میں آپ کی خواہشات کا احترام نہیں ہے۔

بلاشبہ یہ چیز عجیب و غریب ہے اس لیے کہ ہمیشہ سے میری عادت رہی

ہے کہ میں آپ کی خواہشات کا مطالعہ کروں اور آپ کو ہر ممکن طریقہ سے

خوش کروں..... میں ہر وہ کام کرنے کے لیے تیار ہوں جس سے آپ

خوش ہوں۔ دنیا میری پرستش نہیں کر سکتی نہ میں یہ خواہش رکھتا

ہوں کہ میری پرستش کی جائے اس لیے کہ میری فطرت ہی ایسی

ہے کہ پرستش کا موضوع نہیں بن سکتا۔ میرے رگ دریشہ میں تو

پرستش کرنے والے کا فطری رجحان اس قدر گہرے طریقے سے پیوست

ہو چکا ہے۔" (ص: ۶۲-۶۱)

منہ بولتی سطر آپ اپنی وضاحت ہیں۔

غلطیہ نے پیچیدہ آنے کی دعوت تو سفر کی وقتیں گنواتے ہوئے لکھا:

... اور یہ حقیقی ہفت عشاں ہیں جو مجھے رستم کی شہرت دے دیں گے اگر
 میں ان کو عبور کر لوں گا۔ رستم کا انعام بہت بڑا تھا اور مجھے یقینی طور پر
 معلوم نہیں کہ میرا انعام کیا ہوگا ؟

(ص : ۵۹)

یہ انعام کیا ہو سکتا تھا ؟ سوال اہم بھی ہے اور خطرناک بھی !
 کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا !

اقبال کا تنقیدی شعور

نیرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا مصوری "ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت گزار ہے۔ اسی بنا پر میں آرٹ کو ایسا دو اختراع سمجھتا ہوں جسکے محض آدھے تفریح، شام قوم کی زندگی کی بنیاد کو آ باد بھی کر سکتا ہے اور برباد بھی ملک کے شعور پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے بچے رہنا نہیں، زندگی کی عظمت اور بزرگی کی بہانے موت کو زرا پاوہ بڑھا کر نہ دکھائیں، کیونکہ جب آرٹ موت کا نقشہ کھینچتا ہے، اور اس کو بڑھا چڑھا کر دکھاتا ہے، اس وقت وہ سنت ٹوٹناک اور برباد کن ہو جاتا ہے اور جو حسن قوت سے خالی ہو وہ محض پیامِ موت ہے :

دہری بے قاہری جاہو گری است
دہری با قاہری پیغمبری است

۱۔ (حاشیہ اچھے شعر پر ملاحظہ فرمائیں)

فکر اقبال کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ اس میں زندگی اپنی تمام بقولونیوں سمیت سمٹ آتی ہے، خودی اور پھر بے خودی کے نظریات کے معیار پر اقبال نے ہم عصر زندگی ہی کو نہ پرکھا بلکہ مسلم قوم کے لیے وہ نسخہ بھی تجویز کیا جس سے ان کے دکھوں کا علاج ممکن تھا۔ اقبال کی فکر ہمہ گیر تھی اور ماہوں نے اپنی نفسیانہ بصیرت اور قرآن کے عطا کردہ وجدان سے کام لے کر مسلمانوں کو فکر و عمل کی راہ سمجھائیں۔ پیام اقبال کی صداقت کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ بدستے حالات کے ساتھ ساتھ یہ لحاظ اہمیت اس کے نئے نئے گوشے واضح ہوتے جا رہے ہیں۔

پیام اقبال کی مکمل شرح اور تفصیل کلام اقبال ہی میں ہے لیکن اب جبکہ اقبال کے خطوط، تقاریر، مضامین اور دیگر متفرق نثری تحریریں مدون ہو کر زیور طبع سے آراستہ ہو چکی ہیں، محض اشعار پر انحصار درست نہیں۔ نثر میں بات واضح اور دو ٹوک ہوتی ہے جبکہ اشعار کی تشریح و تفسیر میں بعض اوقات اشکال پیدا ہو جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں نقاد یا قاری کا ذہن مسافہ کی جہات میں بھٹک کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے اقبال کی تفسیر و تشریح میں اس کی مختلف نثری تحریروں اور بالخصوص خطوط سے روشنی اخذ کرنا بہت ضروری ہے۔

اقبال کے خطوط.... غالب کی مانند.... ان کی شخصیت کی ہمہ گیری کے غماز ہیں۔ چنانچہ مجبوروں کی صورت میں مرتب ہونے والے خطوط میں زندگی کا کون سا ایسا مسئلہ ہے جس پر اقبال نے روشنی نہ ڈالی ہو۔ حالانکہ اقبال عام زندگی میں چوہ

۱۵۔ وچھلے صنوبرکے ماشیہ، کابل میں کی گئی ایک تقریر سے اقباس العبد الواعد یعنی مرتب،

مقالات اقبال، لاہور، شیخ محمد اشرف، ۱۹۶۳ء، ص ۲۱۸

خفک فلا سفر نہ تھے بلکہ محض آمار اور بدلہ سخی شخصیت تھے۔ لیکن غالب کی مانند اپنے خطوط میں وہ حیوان ظریف کے روپ میں نظر نہیں آتے۔ غالب اپنے خطوط میں اپنے وکھوں، غموں، پریشانیوں حتیٰ کہ خود اپنے آپ پر بھی ہنستا ملتا ہے۔ لیکن اقبال کا انداز اس کے برعکس ہے۔ وہ عالمانہ متانت اور فلسفی کی سنجیدہ فکری سے زندگی کے حوادث اور توقعات سے لے کر قلی زندگی کے متنوع مسائل اور قومی سیاست کی پیچیدگیوں تک کی گرہ کشائی کرتے ملتے ہیں۔

اقبال مصلح قوم تھے اور ایسے معلم جس نے انسانیت سے خطاب کے لیے ادب کی لطیف ترین صنف یعنی شاعری کو اپنایا اقبال چونکہ ایک مقصد پسند شاعر تھے، اس لیے ادب یا انہماک کے دیگر سانچوں کے پاس سے میں خود اقبال کے اپنے مخصوص نظریات کا ہونا لازم ہے۔ گو اقبال نے نظریہ خودی کی روشنی میں ادب و فن کی تشکیل فرما پروردہ دیتے ہوئے مختلف مواقع پر اشعار میں اپنے نظریہ ادب کی تشریح و توفیح کی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ان کے خطوط اور مضامین میں بھی بہت کاآمد مواد ملتا ہے۔ اس مقصد کے لیے اقبال نامہ 'امرتہ شیخ عطار اللہ' کے خطوط تو بہت ہی اہم ہیں۔ چنانچہ ان خطوط کا خالص تنقیدی لحاظ سے مطالعہ کرنے پر بعض ایسے اہم اشارات ملتے ہیں جن کی امداد سے اقبال کے تنقیدی شعور کا اندازہ لگانے میں وقت نہیں ہوتی۔

(۲)

اقبال کی تنقیدی بصیرت کے جائزے سے پیشتر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ اقبال فلسفی تھے، پیشہ وداقد نہیں۔ انہوں نے زندگی اور اس کے مظاہر پر تو تنقید کی لیکن اس کے باوجود خصوصیت سے ادب کے ناقد تھے بشرق و مغرب کے اذکار و تصورات کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کے باوجود وہ ادبیات کے ناقد نہ

تھے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح رہے کہ اقبال اظہار و ابلاغ کے مروجہ سانچوں اور بیشتر شعری اصناف کے نئی تقاضوں سے کامیابی سے عہدہ برقرار ہی نہ ہونے بلکہ ان میں اپنی جدت پسندی اور انفرادیت کا ثبوت بھی دیا۔ ظاہر ہے کہ ان کی عظیم تخلیقات کے پس پردہ کوئی تنقیدی شعور بھی ہوگا، کیونکہ تنقیدی بصیرت کے بغیر تخلیق حسن و معانی سے عاری محض دیوانے کی بڑ ثابت ہوتی ہے اور ایک مقصد پسند شاعر اور مصلح ادیب کے لیے تو تنقیدی بصیرت کی اور بھی زیادہ ضرورت ہوتی ہے کہ یہی پھرے دیا کو قابو میں رکھتی ہے۔

تخلیق و تنقید کا بہت گہرا رشتہ ہے۔ بظاہر تخلیق آزاد اور محدود محسوس ہوتی ہے اور آدمی صورت میں تو اور بھی زیادہ؛ تخلیقی اہال تخلیق کار پر میں حاوی ہو جاتا ہے کہ وہ گویا بے بس ہو کر محض ایک آلہ کی صورت اختیار کر کے خیالات و احساسات کے پھرے سمندر میں غوطہ زن ہو جاتا ہے۔ لیکن ادبی لحاظ سے دیکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ تخلیق تنقید کے دو قومی مقناطیسوں کے درمیان معلق ہوتی ہے ایک تنقید تنقید حیات ہے، یعنی وہ صلاحیت جس کی امداد سے تخلیق کار زندگی میں سے رو و قبول کی بنا پر اپنے لیے خام مواد حاصل کرتا ہے۔ اس کے سامنے اشیاء، حواث اور وقوعات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے۔ مگر وہ ان میں سے صرف ایک دو یا چند ایک کا انتخاب کرتے ہوئے موضوع سخن یا اپنا مقصد و قرار دیتا ہے گو بظاہر یہ صلاحیت غیر شعوری یا جبلی نظر آتی ہے۔ لیکن درحقیقت یہ اس انداز نظر کی مرہون منت ہوتی ہے، جس کی تشکیل میں فلسفہ حیات سے بے کم مقصد و فن تک بہت سے عوامل کار فرما ہوتے ہیں۔ دوسری تنقید تخلیق کے بعد جنم دیتی ہے۔

یعنی تخلیق کی چنانچہ شک: اس کے بھی وہ پہلو قرار دیے جا سکتے ہیں، ایک وہ تنقید جو کانٹ چھانٹ اور جھک و اصلاح کی صورت میں خود تخلیق کار ہی کرتا ہے اور دوسری وہ صورت جس سے بھی واقف ہیں، یعنی ادبی تنقید! پروفیسر سلائیبروڈی (ABBER CROMBIE) سے لے کر سکاٹ جیمز

تک کئی نقادوں نے تخلیق سے قبل اور تخلیق کے بعد جنم لینے والی تنقید میں نہ صرف امتیاز ہی کیا بلکہ ہر دو کی جدا گانہ اہمیت اور انفرادیت کو تسلیم بھی کیا، چنانچہ سکاٹ جیمز کے بقول:

تنقید کی ایک ایسی قسم بھی ہے، یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے تنقید کی ایک قسم فن کو اپنا موضوع بناتے ہوئے فن کے بعد معرض وجود

(پچھلے صفحہ کا حاشیہ)

غالب نے اسی کیفیت کی طرف اشارہ کیا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

غائب صریح خامرہ نوائے سروش ہے

خود اقبال کی تخلیقی عودیت کا بھی کچھ یہی عالم تھا کہ جس کا مہاراجہ سرکشن چٹاؤ کے نام ۱۴ مارچ ۱۹۱۶ء کے ایک مکتوب میں خود اقبال نے یوں اختلاف کیا ہے، یہ مثنوی جس کا نام اسرا خودی ہے ایک مقصد سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے میری فطرت کا طبعی اور تمدنی میلان سکروستی وہ ہے خودی کی طرف ہے مگر قسم ہے اس خدا نے واحد کی جس کے قبضے میں میری جان و مال و آبرو ہے میں نے یہ مثنوی از خود نہیں لکھی بلکہ مجھ کو اس کے لکھنے کی ہدایت ہوئی ہے اور میں حیران ہوں کہ مجھ کو ایسا مضمون لکھنے کے لیے کیوں انتخاب کیا گیا؟

میں آتی ہے۔ ان میں وہی فرق ہے جو زندگی کی تنقید اور تنقید کی تنقید میں ہو سکتا ہے۔ مگر بلاؤ فکر تو خالص فکر کے مقابلے میں اول الذکر کو تقدیم حاصل ہوتی ہے لیکن ہرماناظر مانہ ان میں اول و آخر کی تفریق مشکل ہے۔ فن پارہ موجود نہیں تو اس پر تنقید کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن یہ بالکل برہم ہے کہ ایسا کوئی فن پارہ نہیں جس نے تنقید سے قبل ہی جنم لے لیا ہو؟

تنقید کے ان دو پہلوؤں پر بطور خاص نور دینے کا مطلب اس امر کی وضاحت تھا کہ اعلیٰ تخلیق کار اور بلند پایہ تخلیقات کے پیچھے دیگر عوامل کے ساتھ ساتھ اعلیٰ تنقیدی شعور بھی کار فرما ہوتا ہے۔ اوداس حد تک کہ اسی کی امداد سے تخلیق کار دنیا کی کثرت کو اپنے فن کی وحدت میں تبدیل کر پاتا ہے۔ شاید اس لیے عالمی ادبیات اوداس کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے مالک بیشتر تخلیق کار پختہ تنقیدی شعور کے بھی حامل تھے۔ اس لیے یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ اقبال ایسا مفکر تنقیدی شعور سے بیگانہ ہوتا؟

(۳)

جیسا کہ ابتدائی سطور میں عرض کیا گیا اقبال، پیشہ ورنہ ناقد نہ تھے اور نہ ہی اس مضمون کا مقصد اقبال کو عظیم مفکر کی مانند عظیم ناقد بھی ثابت کرنا ہے کہ یہ اقبال کے ساتھ ساتھ ادب کے قارئین کے ساتھ بھی زیادتی ہوگی۔ نہ اقبال نے اپنی تنقید کو کوئی نیا نظریہ دیا اور نہ ہی اپنے تنقیدی مباحث کی روشنی میں ہم عصر ادب کی تشریح و تحلیل کی۔ اسی طرح خطوط یا متفرق مضامین سے اقبال سے جمع کرنے کے باوجود بھی ان میں وہ شرح و بسط نہ ملے گی جو کسی باضابطہ تنقیدی مضمون

کی خصوصیت ہوتی ہے۔ لیکن بکھرے بکھرے خطوط میں یہ بکھرے بکھرے خیالات ایسے اشارات کی صورت یقیناً اختیار کر جاتے ہیں جنہیں بلا جھجک اقبال کے تنقیدی شعور کی تفہیم کے لیے اٹھائے قرار دیا جاسکتا ہے۔

سیاکوٹ میں پیدا ہونے والے کشمیری الاصل اقبال کی شہرت جب لاہور سے نکل کر تک گیر ہوئی تو اہل زبان کی طرف سے اقبال کی زبان و بیان پر اعتراضات شروع ہوئے۔ گو اقبال نے ان اعتراضات کو درخور اعتنا نہ سمجھتے ہوئے بطور خاص ان کے جوابات دینے کی کوشش نہ کی، لیکن اس ضمن میں جو کچھ لکھا ہے، مولانا عبدالمجید سالک کی نوکری اقبال (صفحہ ۲۸) میں تنقید ہمدرد کے جواب میں اقبال کا ایسا ہی ایک مفصل اور مدلل جواب درج ہے، اس سے واضح ہوتا ہے کہ فلسفی اقبال علم عروض ہی نہیں بلکہ علم بیان اور اس کے دقیق مسائل سے بھی پوری طرح آگاہ تھے۔ اقبال کے خطوط میں بھی زبان و بیان کے بارے میں خاصی کارآمد باتیں مل جاتی ہیں، ہرچہ کہ اقبال ان شاعروں میں سے نہیں جو شاعری کو محض الفاظ کی بازی گزری سمجھتے ہوئے کمالِ فن یا قادرِ اعلیٰ کہنے صرف طرزِ فاہمی پر انحصار کرتے ہوں، لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ زبان و بیان پر کیے گئے اعتراضات کی بنا پر اقبال کسی حد تک غموں و شوری میں مبتلا نظر آتے ہیں چنانچہ کہیں بحث کرتے ہیں، تو کہیں جواب دیتے ہیں، کہیں معذرتی انداز میں تو کہیں مشورہ طلب کرتے ہیں، سید سلیمان ندوی کے نام خط مورخہ ۱۰ مئی ۱۹۱۸ء اس نوع کے کئی خطوط میں سے صرف ایک ہے :

”تصحت الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے ضرور صحیح ہوگا، لیکن اگر آپ ان فقرہوں کی طرف توجہ فرماتے تو میرے لیے آپ کا رویہ زیادہ مفید ہوتا اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے۔۔۔۔۔ اس تکلیف کو میں

ایک احسان تصور کروں گا ؟ ۱۷

دواصل اقبال کے لیے شاعری حصول مقصد کا ذریعہ تھی۔ مقصود بالذات نہ تھی، اس لیے انہوں نے اس کے ظاہری حسن اور فنی لوازم ہی کو مقصود نہیں نہ سمجھتے ہوئے اظہار و ابلاغ کے لیے انہیں کبھی زنجیریں نہ بننے دیا۔ چنانچہ ایسے خطوط کی کس نہیں جن میں محو کو زبان و اشعاروں سے ممتاز رکھنے کا احساس واضح تر ہے مثلاً شوکت حسین کو لکھتے ہیں، (موجودہ ۳ جنوری ۱۹۲۶ء) :

تشرعہ ماورہ اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں، میرا اولیٰ نصب العین تھا، وہ کے نصب العین سے مختلف ہے، میرے کام میں شوکت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے، اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو ؟ ۱۸

یہ اسی انداز نظر کا نتیجہ تھا کہ کسی نظم کے غامیوں کے احساس کے باوجود بھی انہیں دود کرنے کے لیے وہ کسی خاص گرم جوشی کا اظہار نہیں کرتے، چنانچہ شوکت حسین ہی کے نام ایک اور خط (موجودہ ۶ جنوری ۱۹۱۹ء) میں یہ سطریں ملتی ہیں :

”نظم اسقام سے بری نہیں لیکن اب اس طرف توجہ کے لیے فرصت کہاں ! ایک پرانی نظم کو آراستہ کرنے سے ایک نیا نظم تیار کرنا مقابلہ آسان ہے ؟“ ۱۹

اب اس طرف توجہ کے لیے فرصت کہاں ؟ اس انداز کا بعض اور خطوط

۱۷۔ شیخ عطار راشد، مرتب، ”اقبال نامہ“، حصہ اول، صفحہ ۸۱-۸۲

۱۸۔ ایضاً، حصہ دوم، ص ۲۵۳

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۵۵-۵۲

سے بھی اظہار ہوتا ہے۔ چنانچہ سید سلیمان ندوی کے نام دو خطوط ہیں
 بھی یہی انداز پر قرار ہے :

توانی کے متعلق جو کچھ آپ نے تحریر فرمایا، بالکل سجا ہے مگر چونکہ شاعری
 اس مشنوی سے مقصود نہ تھی، اس واسطے میں نے بعض باتوں میں عذر
 تساہل دیا۔۔۔۔۔

تکون کا بہت ساحصہ نظر ثانی کا محتاج ہے لیکن اور شائق اتنی فرصت نہیں
 چھوڑتے کہ اوھر تو جھک کر سکوں۔ تاہم جو کچھ ممکن ہے کرتا ہوں؛ ملے

اس عذر تساہل کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اقبال نے ایک مخصوص پیغام کی
 ترسیل کے لیے شاعری کو وسیلہ اظہار بنایا تھا۔ ان کے نزدیک اصل اہمیت اپنے انکار
 کی تھی۔ اس لیے انہوں نے تشبیہات اور استعارات کے خوش رنگ کاغذوں سے بنے
 پھولوں ایسی خوشبو سے محروم شاعری کو نہ تو کبھی مقصود بن جانا اور نہ ہی اس لحاظ
 سے کبھی خود کو شاعر مگر دانا، اسی لیے تو ان کے بقول میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس
 زمانے کے شعراء میں شمار ہو۔

اقبال کے بارے میں جو یہ پرانی بحث چل رہی ہے کہ اقبال فلسفی تھے یا شاعر
 میری دانست میں بے معنی ہے کہ اقبال نے خود ہی اپنے خطوط میں دو ٹوک الفاظ
 میں یہ کہہ دیا :

”شاعری میں لڑچپو حیثیت لڑچپ کے کبھی میرا مطلع نظر نہیں رہا کہ نہ

ملے۔ ”اسرا بخودی“ کی طرف اشارہ ہے۔

ملے۔ شیخ عطاء اللہ مرتب کتاب ”مکتوبہ صدول“ ص ۸۵-۸۶ (خط مورخہ ۳ اگست ۱۹۱۹ء)

ملے۔ ایضاً ص ۱۰۸ (خط مورخہ ۱۰ اگست ۱۹۱۹ء)

کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں بمقصور صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہوا۔ اور بس! اس بات کو مدنظر رکھ کر جن خیالات کو مشید سمجھتا ہوں۔ ان کو نظر اہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا عجب آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں! اس واسطے کہ آرٹ (فن) غایت درجہ کی جانکا ہی چاہتا ہے۔ اور یہ بات موجودہ حالات میں میرے لیے ممکن نہیں ہے۔

... میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا۔ اس واسطے کوئی میرا قریب نہیں اور نہ میں کسی کو اپنا قریب تصور کرتا ہوں۔ فن شاعری سے مجھے دلچسپی نہیں رہی۔ ہاں بعض مقامات خاص رکھتا ہوں جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کر لیا ہے، ورنہ:

نہ بینی خمیہ از اناں مرد فرو دست
کہ بر من تہمت شعر و سخن بست : سکہ
(۴)

اقبال کے افکار اور پیغام کے تناظر میں اقبال کے نظریۂ ادب و فن کا تحلیلی مطالعہ کرنے اور اس موضوع پر خطوط اور نشری تحریریں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے

۱۔ شیخ عطار الشہر مرتب کتاب مذکورہ حصہ اول، ص ۱۰۸ (خط مؤرخہ ۱۹۱۹ء) ۲۔ سہ : کسی شاعر کی تنقید کے لیے اس کے عام نصب العین ہی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔
اعباد الواحد معنی کتاب مذکورہ ص ۱۶۸

۳۔ شیخ عطار الشہر مرتب کتاب مذکورہ حصہ اول ص ۱۹۵-۱۹۶ (خط مؤرخہ ۲۸ اگست ۱۹۳۵ء)

کراقبال ایک مقصد پسند ادیب ہی نہ تھے۔ بلکہ ادیب برائے ادیب کے خوش رنگ نظریے کو کلی طور پر مسترد کرتے ہیں کہ ان کے بقول :

”شاعری میں لڑچکڑ بیشیت لڑچکڑ کے کبھی میرا مطلع نظر نہیں رہا“

واضح رہے کہ ادیب برائے ادیب کے نظریے کو اقبال ۱۹۱۶ء میں مسترد کر رہے ہیں۔

یہ وہ وقت تھا کہ ابھی تک ہندوستان تو کہا یورپ میں بھی ترقی پسند ادیب کی تحریک کی داغ بیل نہ ڈالی گئی تھی بلکہ اس سلسلہ میں ایک دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا

ادیب میں مقصدیت کا نظریہ اقبال کی اپنی مخصوص افتاد و طبع کا نتیجہ تھا یا اس ضمن میں وہ کسی سے متاثر تھے ؟ اس سوال کا قطعی جواب دینا ممکن نہیں کیونکہ جس طرح فکر

اقبال کی اشتریک و تفہیم میں مشرق و مغرب کی کئی ہستیوں کے اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے اسی طور سے بطور خاص اقبال کے نظریہ ادیب کا تحلیلی مطالعہ کرتے ہوئے

اثرات کا سراغ لگانے کی کوشش کیے بغیر صرف تشریحی انداز اختیار کر کے بات ختم کر دی جاتی ہے شاعر کے حوالے اور تشریحات بھی بہت ضروری، لیکن، جیسا کہ عرض کیا گیا اقبال

کے خطوط اور مضامین میں اس موضوع پر اتنا مواد کھل ہوا ہے کہ اس سے بھی بہت سے نتائج مرتب کیے جاسکتے ہیں۔

اگر اقبال نے اپنے نظریہ ادیب کی تشکیل میں کسی سے استفادہ کیا ہوگا تو وہ اشتریک ادیبوں کے علاوہ اور کوئی نہیں ہو سکتے کیونکہ مارکس کی تحریروں اور اس کے بعد ۱۹۱۷ء میں روسی انقلاب کے بعد ادیب برائے مقصد کے نظریے پر اتنا کچھ لکھا گیا

لہ - یو۔ پی۔ میں ۱۹۳۵ء میں اور ہندوستان میں ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادیب کی

تحریک کی بنیاد رکھی گئی تھی۔ سردار جعفری کے بقول ترقی پسند ادیب کے ضمن میں اقبال

نے بھی سہاد و ہیر کی حوصلہ افزائی کی، (ترقی پسند ادیب، ص ۱۸۱)

کراسے اچھی خاصی ایک ادبی تحریک کی حیثیت سے دی گئی۔ اقبال بھی ایک زمانے میں مڈکس اور لینن وغیرہ سے متاثر رہے ہیں اور ہو سکتا ہے کہ اپنے مقصد پسند ادب کے دفاع کے لیے نادانستہ طور پر ہی یہ نظریہ اپنایا ہو، مضمون کی ابتداء میں درج اقبال میں اقبال کہتے ہیں :

”میں واقفیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا معماری، ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت کار ہے۔“
جب کہ میکسم گورکی (GORKY) نے یوں لکھا ہے :

”صاف زیست میں فن ایک خادم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع ، عیسویہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی وجود کو کاٹ کاٹ کر کھار رہا ہو، بلکہ یہ ایک مہذب انسان کا عمل ہے ایسا انسان جو اپنے ماحول اور گرد و پیش پھیل زندگی سے ناقابل شکست رابطہ رکھتا ہے“ ملے

بات ایک ہی ہے، صرف انداز بیان کا فرق ہے !

خیالات کی اس ہم آہنگی کی طرف اشارہ کرنے سے بطور خاص یہ ثابت کرنا نہیں کہ اقبال نے اشتراکی ادبوں سے ہی ادب میں مقصد پسندی سیکھی بلکہ صرف یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ اس ضمن میں اگر اقبال کسی سے متاثر ہو سکتے تھے تو وہ صرف اشتراکی ہی ہو سکتے تھے۔ اقبال کو ترقی پسند نہ تھے، لیکن مقصدیت کے معاملے میں ترقی پسند ادبوں سے کم کٹرنہ تھے کہ ان کا بھی یہ ایمان تھا کہ ادب سے قوم کی تقدیر بدلی جاسکتی ہے چنانچہ ان کے بقول :

”کسی قوم کی زندگی دیں، موقوف علیہ چیزیں محض شکل و صورت نہیں

ہیں۔ بلکہ جو چیز حقیقتاً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے وہ تجھیل ہے جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے اور وہ ہندو نظریات ہیں، جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ تو میں شعرا کی دست گیری سے پیدا ہوتی ہیں اور اہل سیاست کی پامردی سے نشوونما پا کر مر جاتی ہیں، پس میری خواہش یہ ہے کہ افغانستان کے شعرا اور انشا پر دوز اپنے ہم عمروں میں ایسی روح پھونکیں جس سے وہ اپنے آپ کو پہچان سکیں۔ جو قوم ترقی کے ماتے پر چل رہی ہے۔ اس کی انانیت خاص توجہ کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے مگر وہ تربیت جس کا خیر احتیاط کے ساتھ اٹھایا جائے؟ ملے

ادب برائے مقصد کے ضمن میں گو ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ ادیب کافی سے زیادہ نیک ناکامی کا پکے ہیں۔ لیکن غیر جانبداری سے جائزہ لینے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر اقبال نے ادب برائے مقصد کے حق میں ادب برائے ادب کے نظریے کو مسترد کر دیا تو یہ کوئی ایسا انوکھا چوں کا دینے والا انقلابی نحل نہ تھا کہ اقبال، بلکہ ترقی پسندوں سے بھی قبل سرسید احمد خاں اور ابن کی تحریک سے وابستہ اہل قلم اور بالخصوص حالی نے بے مقصد اور بے مغز ادب سے اظہارِ بے زاری کرتے ہوئے ہم عصر ادبی رجحانات پر تنقید بھی کی تھی سرسید نے سب سے پہلے اس حقیقت کو سمجھا تھا کہ ادبی ترقی مقاصد اور وسیع ترقوی مفادات کے حصول میں ادب ایک زبردست اور موثر ہتھیار کی حیثیت رکھتا ہے۔ حالی نے اپنے مفکر شعرو شاعری میں انہی خیالات کو ادبی اصولوں کا درجہ دے کر متغیر حالات میں نئے ادب کی واضح پیل ڈالنے کی سعی

کی، بلکہ اقبال ہی کی مانند حالی بھی اس حقیقت سے باخبر تھے کہ برسی شاعری سوسائٹی کو بگاڑتی ہے۔ (ملاحظہ ہو مقدمہ شعر و شاعری) میں، ”برسی شاعری سے سوسائٹی کو کیا نقصان پہنچے گی، اسی لیے انہوں نے اس امر پر بطور خاص زور دیا کہ ادب کے ذریعے قومی سطح پر اعلیٰ تر اخلاقی کی ترویج سے قومی فلاح اور قومی بہبود کا کام لیا جاسکتا ہے، بلکہ حالی اور شبلی نے ادب یا تاریخ اسلام سے سوانح عمریاں لکھنے کے لیے بھی ایسی ہی شخصیات کا انتخاب کیا جو کسی نہ کسی لحاظ سے مسلمانوں کے لیے روشن مثال بننے کی اہلیت رکھتی تھیں۔ جب کہ نذیر احمد کے ناول اور اکبر الہ آبادی کے اشعار اس مقصد پسندی کے دوسرے پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مقصدیت کیونکہ ترقی پسندوں کا موٹو تھا، اس لیے ہمیشہ اس کا اسی تحریک کی روشنی میں مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ تاریخ ادب اردو کے تناظر میں جائزہ لینے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ اردو ادب میں مقصدیت تین بڑی لہروں کی صورت میں پھیلی، سرسید، اقبال اور ترقی پسند ادب کی تحریک۔ یہ تینوں اپنے مخصوص حالات کی پیروی تھے، اس لیے ان کے ان کے مقاصد جدا گانہ بلکہ کسی حد تک تو متضاد بھی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ سرسید تحریک کے بنیادی مقاصد اقبال اور اس کے عرصہ کیلئے ناقابل قبول تھے، اسی طرح اقبال نے اپنے افکار میں خودی کو مرکزی نقطہ قرار دے کر ملت بیضا کی تشکیل نو میں ادب اور فنون کو جو کردار سوچا، اس کا ترقی پسند ادب کی مقصدیت (نیا سویل یا سرخ انقلاب) سے کوئی تعلق نہیں تھا۔

تو پھر اقبال کس مقصد کے حامی تھے؟

اس سوال کا جواب اقبال کے خطوط میں جا بجا بکھرا ہے اور جواب وہی ہے یعنی زندگی کا معادون اور خدمت گار، لیکن میری دانست میں اشعار سے قطع نظر مرتعہ چٹائی کے انگریزی پیش الفاظ کے یہ جملے اس مقصد کی اساس قرار دیے جاسکتے ہیں:

”انسان اور خدا دونوں ہی کا وجود تخلیق سے عبارت ہے۔ انسانیت کے لیے مبدلے فیض بننے والا فن کار زندگی کی چیرہ دستیوں کے خلاف سینہ سپر ہوتا ہے۔ اس بنام پر وہ خدا کا ہم نفس ہو جاتا ہے اور یوں وہ ابدیت اور زمانہ کو اپنی روح میں سمویا ہوا محسوس کرتا ہے۔“

اقبال ادب کو ایک حرکی عمل سمجھتے ہیں۔ ایسا عمل جو بے عمل قوم میں حیات آمیز زو و ذرا کے، اگر ایسا نہیں تو اقبال کے نزدیک ایسا ادب بے کار اور بے سود ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے اپنے اشعار کی طرح خطوط میں بھی اس امر پر زور دیا کہ :-

”جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا“

چنانچہ اکبر الہ آبادی کو ایک خط و مورخہ ۱۱ جون ۱۹۱۸ء میں لکھتے ہیں :

”میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالک اسلامیہ میں

قابلِ اصلاح ہے۔ PESSIMISTIC LITERATURE، کبھی

زندہ نہیں رہ سکا۔ قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے زیرِ بحر

کا OPTIMISTIC ہونا ضروری ہے۔“

۵۶۔ شیخ عطار اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ دوم، ص ۵۶

یہ امر باعثِ دلچسپی ہو گا کہ اب جدید اندازِ نظر جس سے چمن افسردہ ہو گئے

نظرِ بے کوسلیم نہیں کرتا، چنانچہ سارتر (SARTRE) کے بقول :

افسردہ ادب قسم کی کوئی شے نہیں کیونکہ خواہ زندگی کی کتنی ہی سیاہ رنگی

کے تصویر کشی کیوں کی جائے۔ یہ تصویر کشی صرف اسی مقصد کی خاطر

(بقیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

اکبر الہ آبادی ہی کو ایک اور خط مورخہ ۲۰ جولائی ۱۹۱۸ء میں بے خودی کی
 کسی دو اتسام گناتے ہوئے لکھا۔

”ایک وہ جو LYRIC POETRY کے پڑھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ
 اس قسم سے ہے جو انیون و شراب کا نتیجہ ہے؟“ ملے

مندرجہ بالا کے ساتھ ہی سراج الدین پال کے نام خط مورخہ ۱۹ جولائی ۱۹۱۶ء
 سے مندرجہ ذیل سطور کو مل کر پڑھیے :

”یہ حیرت کی بات ہے کہ تصوف کی تمام شاعری مسلمانوں کے پیشکل نمونہ
 کے زمانے میں پیدا ہوئی اور ہونا بھی یہی چاہیے تھا جس قوم میں طاق
 توانائی مفقود ہو جائے جیسا کہ تاریخی یوریش کے بعد مسلمانوں میں
 مفقود ہو گئی تو پھر اس قوم کا کھٹے نگاہ بدل جایا کرتا ہے۔ ان کے نزدیک

(پچھلے صفحہ کا بقیہ حاشیہ)

ہوتی ہے کہ آزاد انسان اس سے روشناسی میں اپنی آزادی محسوس
 کر سکے؟

(“WHAT IS LITERATURE” p.45)

اقبال نے دواصل اپنے ادب کے حوالے سے ان عصری رجحانات پر بڑی نکتہ چینی کی تھی
 جو فرانس کے زوال پسند ادیبوں کی خصوصیت سمجھے جاتے ہیں۔ اقبال قوم کی تشکیل بانو
 میں مرگ پرستی، یاس پرستی، قنوطی، اندازہ نظر اور دروں جی کو سب سے بڑی رکاوٹ
 سمجھتے تھے۔ اسی لیے تمناہوں نے اپنے ادیبوں کے بارے میں کہا تھا،
 ”کرتے ہیں روح کو خوابیدہ، دن کو بیمار“

ملے۔ شیخ عطاء اللہ امرتب، کتاب تذکرہ، جلد دوم، ص ۶۰

ناتوانی ایک حسین و جمیل شے ہو جاتی ہے۔ اور ترک دنیا موجب تکمیل
..... اس ترک دنیا کے پروے میں قومیں اپنی سستی و کاہلی اور

ملہ - مشائیں پیش ہیں :

ہو گا کسی دیوار کے سانے کے تلے میر
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو میر تقی میر
مزا جوں میں یا س آگئی ہے ہمارے
نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی میر تقی میر
تھی گرفتاری میں بھی اک لذت آسودگی
کیا کہیں ہم کتنے پھٹائے نکل کر دام سے مصنفی
اول تو نفس کا مرے در باز کہاں ہے
اور ہو بھی تو یاں طاقت پر واز کہاں ہے مصنفی
رہے گردش میں ہی جب تک رہے پروازیں ہم
چین آتے ہی تو دام بہت سا پایا !! مصنفی
دل بھنگی نفس سے یہاں تک ہوئی مجھے
گھو پیا چمن میں میرا کوئی آشیاں نہ تھا نقاش
تجہ قید سے دل ہو کر آزاد بہت رویا
لذت کو اسیری کی کر یاد بہت رویا
گوال دے مجھ پہ سایہ آنچل کا
ناتواں ہوں کنن بھی ہو چکا ناخ
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

اس شکست کو جو ارج کو تنازع لبتا میں ہو چھپایا کرتی ہیں محمود ہندوستان
کے مسلمانوں کو دیکھیے کہ ان کی ادبیات کا انتہائی کمال لکھنؤ کی مرثیہ گوئی
پر ختم ہوا ؟ لے

مہاراجہ سرکشن پرشاد کے نام اپنے ایک (اب تک) غیر مطبوعہ خط (مورخہ
۱۳ مارچ ۱۹۱۶ء) میں ہیں ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا :
..... خواجہ حافظ کی شاعری کا میں معترف ہوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ
ایسا شاعر ایشیا میں آج تک پیدا نہیں ہوا اور غالباً پیدا نہیں ہوگا۔
لیکن جس کیفیت کو وہ پڑھنے والے کے دل پر پیدا کرتا چاہتے ہیں وہ
کیفیت تو اُسے حیات کو کمزور و ناتواں کرنے والی ہے میں نے
مسلمانوں اور ہندوؤں کی گزشتہ دماغی تاریخ اور موجودہ حالت پر
بہت غور کیا ہے۔ جس سے مجھے یقین ہو گیا ہے کہ ان دونوں کے
الہا کو اپنے اپنے مریض کا اصل مرض اب تک معلوم نہیں ہو سکا۔
میرا عقیدہ ہے کہ ان کا اصل مرض تو اُسے حیات کی ناتوانی اور ضعف
ہے اور یہ ضعف زیادہ تر ایک خاص قسم کے لڑکچہ کا نتیجہ ہے جو ایشیا
کی بعض قوموں کی بد نصیبی سے ان میں پیدا ہو گیا۔ جس نقطہ خیال سے
یہ تو میں زندگی پر نگاہ ڈالتی ہیں۔ وہ نقطہ خیال صدیوں سے مضعف

(بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ)

انتہائی لاغری سے جب نظر آیا نہ میں

ہنس کے وہ کہنے لگے بشر کو جھاڑا چلیے

لے - شیخ عطاء اللہ، مرتب کتاب مذکورہ، حصہ اول، ص ۴۴ - ۴۵

مگر حسین و جمیل ادبیات کے حکم ہو چکا ہے اور اب حالات حاضرہ اس امر کے منتقض ہیں کہ نقطہ خیال میں اصلاح کی جائے ؟ ملت
مہاراجہ کشن پرشاوہی کے نام ایک اور خط (مہاراجہ ۱۹۱۶ء) میں یہ فقرات قابل غور ہیں :

”ہم سب انحطاط کے زمانے کی پیداوار ہیں اور انحطاط کا سب سے بڑا
جادو یہ ہے کہ یہ اپنے تمام عناصر و اجزاء اسباب کو اپنے شکار و خواہ وہ
شکار کوئی قوم ہو یا فرد کی نگاہ میں محبوب و مطلوب بنا دیتا ہے جس
کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بذریعہ شکار اپنے تباہ و برباد کرنے والے اسباب
کو اپنا بہترین مہربانی تصور کرتا ہے مگر :

من صدائے شاعر فردا ستم ٹٹے“

(۵)

ان تمام خطوط میں ایک ہی نکتہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے اور وہ ہے ادب
کا قوت حیات میں اضافے کا باعث ہونا، اقبال کے بموجب قوم کی زندگی مصائب زیست
میں اس کے عمل اور تنازع و لبتقا میں اس کی مثبت جدوجہد میں مضمر ہے۔ اس لیے
ادب سمیت ہر وہ شے جو اس منصب سے قوم کو دوسرے جاکر اس میں پست ہستی اور
دوروں میں پیدا کر کے اسے معاصرہ جلیلہ سے عاری بنا دیتی ہے، اقبال اس کے مخالف
ہیں۔ اسی لیے وہ غنائی شاعری (LYRIC POETRY) سے بے کمر تصوف تک سبھی کو
مسلم قوم کے لیے مضر سمجھتے ہوئے انہیں کویتا مسترد کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اول الذکر کا

ملے - اقبال کے چند غیر مطبوعہ اور نایاب خطوط، ادبی دنیا، اقبال نمبر اپریل مئی ۱۹۷۱ء
ٹٹے - ایضاً

اثرانیدن سے کم نہیں تو موقر الذکر.... جس کا فائدہ وہ حافظ کو بچتے ہیں....
 مرکب دنیا کی تعلیم دیتے ہوئے ناتوانی کو حسین و جمیل اور خوش نما بنا کر پیش کرتا ہے،
 جو کیفیت خواجہ حافظ اپنے ریڈر کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں
 وہ قوتِ حیات کو ضعیف و ناتوان کرنے والی ہے؟ لے
 باقی رہا خواجہ حافظ کا صوفی ہونا تو خواہ وہ صوفی ہوں، خواہ
 محض شاعر، ہر دو اعتبار سے ان کے کام کی قدر و قیمت کا اندازہ اور صحیح
 اندازہ علم الحیات کے اعتبار سے ہونا چاہیے، بلکہ ہر شاعر و صوفی و
 نبی و مصلح کی قدر و قیمت اسی میار سے جانچنی چاہیے، اور جو اس
 میار پر پورا اترے اس کو اسی دقت و ستوراً عمل بنانا چاہیے؟ لے
 قوت کی اہمیت کو سمجھ کر اور اسے مصافحہ زیست میں ٹوہال بنانے کی سہی اقبال
 کے نظام فکر کے اہم ترین عناصر میں سے ہے، اسی لیے انہوں نے عالمی شخصیات
 (مثال: مسولین، لیڈن) سے لے کر انفرادی زندگی میں قوت کی قوت کو محسوس
 کرتے ہوئے متنوع ذرائع سے اس کی اہمیت اجاگر کی، اقبال نے گویا مضابطہ طور
 پر ادب ہر اسے زندگی کا نعرہ بلند نہ کیا لیکن وہ اس حقیقت سے باخبر تھے کہ دنیا بانی
 ادب کی چٹریں و حرکی سے نہیں بلکہ زندگی سے پھوٹتی ہیں..... اس ضمن میں اقبال
 کے رویے کو ایک مرتبہ پھر اس ادیبوں سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے جو زندگی میں
 جدوجہد اور قوم کی بقا میں ادب سے ایک آلہ کار کام لینے کی تلقین کرتے ہیں، چنانچہ
 اقبال بھی ادب کو DECORATION PIECE نہیں سمجھتے، اور نہ وہ

۱۵۔ ایضاً، خط مورخہ ۱۰ دسمبر ۱۹۱۶ء

۱۶۔ ایضاً، خط مورخہ ۳ مارچ ۱۹۱۶ء

LYRICAL POETRY کی خدمت کر سکتے۔ ہماری غزل میں وہ سب کچھ آجاتا ہے جسے اقبال LYRIC سے خارج کرنا چاہتے ہیں۔ ہند میں غزل و دیرا غلطاط کی پیداوار تھی۔ اور جیسے جیسے ملک میں سیاسی انتشار، اقتصادی بد حالی اور لامرکزیت بڑھتی گئی۔ غزل عروج حاصل کرتی گئی۔ چنانچہ عشق و عاشقی کا ایک خوشنما مگر مریضانہ تصور جو محبوب کے جو رجحان یا عشقِ حقیقی کے مابعد الطبیعی روپ میں ہمیشہ ناشاد و نالود رہتا ہے تصوف کی صورت میں میں نظامِ اخلاق نے رواج پایا۔ ترک دنیا کو اس میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ اور ان سب پر مستزاد غم و آلام کا ایسا اظہار کہ ان میں بھی دکھائی اور خوشنمائی نظر آنے لگی۔ جہاں تک زندگی میں سامنِ تزمین اور آرائشِ اشیاء کا تعلق ہے تو غزل خوشنما محسوس سے کم نہیں لیکن قومی جدوجہد کے لحاظ سے غزل کے مخصوص مضامین اور روایات و مستلزمات واقعی المیوں کی تاثیر رکھتے ہیں۔ اسی لیے تو ۸۵ء کے بعد متغیر سیاسی حالات میں جب حالی نے روایتی غزل کو زندگی سے منقطع پایا تو نہ صرف اس کی روایات میں تبدیلیاں کیں، بلکہ واضح الفاظ میں..... اہل وطن کی مخالفت کے باوجود بھی..... یہ کہا:

بس امتدائے مصعفی و مسیر کر چکے

حالی اب آؤ پیروی مفسر بن کر ہیں

گوا اقبال نے بھی اپنے عہد کی بے معنی غزل سے متاثر ہو کر داغ کی شاگردی میں ویسی ہی شاعری کی (اس عہد کی غزلوں کے نمونے باقیاتِ اقبال میں دیکھے جاسکتے ہیں) لیکن جیسے جیسے اقبال کے ذہن میں اپنے ادبی مقصد اور خود ادب کے منصب کے بارے میں خیالات واضح سے واضح تر ہوتے گئے وہ نہ صرف غزل سے دور ہوتے گئے بلکہ جو تھوڑی بہت غزلیں لکھیں ان کا بھی دیالِ جبریل میں، اہم اور آہنگ تبدیل ہو گیا اور یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ حالی نے غزل کو جہاں چھوڑا تھا۔ اقبال

نے وہیں سے آغاز ہی کیا۔ بلکہ اسے نقطہ عروج تک بھی پہنچا دیا۔

اقبال کے ان فکری ارتقار بہت واضح ہے..... اس حد تک کہ نظموں میں اس کے مختلف طرح کا تعین کوئی ایسا دشوار نہیں، لیکن خطوط اور شری تحریروں کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ اقبال کا تنقیدی شعور ارتقار پذیر تو رہا، لیکن شاید ہی اس کے کسی پہلو میں ترمیم و تیشیح ہوئی ہو۔ چنانچہ ان کے ابتدائی خطوط میں ادب و فن کے بارے میں جو خیالات ملتے ہیں، وہی بعد کے خطوط و تحریروں میں بھی ہیں۔ بلکہ انہی منتشر خیالات میں ادب و فن کے موضوع پر اقبال کی بعض خطوط نظموں کے ابتدائی سراغ بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

خطوط کے ساتھ ساتھ اقبال نے مرقع چٹنائی کے انگریزی ویباچہ میں بھی فن کے بارے میں اپنے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے جب آرٹ کے مقاصد کا تعین کیا تو اسے انسان کی تخلیقی شخصیت کا پر تو اور اعلیٰ تر مقاصد حیات کے تابع قرار دیا، چنانچہ اس امر پر بطور خاص زور دیتے ہیں کہ صرف تخلیق ہی سے انسان اپنی تمام امکانی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر صرف اپنی انفرادیت (بلکہ بقا) کا ثبوت ہی نہیں دیتا بلکہ وہ خدا کے مد مقابل ہو کر یہ دعویٰ بھی کر سکتا ہے:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم

یہ تخلیق کا وہ ارفع تصور و فن کی اعلیٰ منزل ہے جہاں فن کار محض ایک کاری گریا معمولی انسان نہیں رہتا بلکہ مرد مومن بن کر اپنی تخلیق کے روپ میں صورتِ خوشید جیتا ہے۔ لیکن اقبال کو یہ سب کچھ نہ تو ہند کے ہم عصر تخلیق کاروں میں نظر آتا ہے اور نہ ہی ماضی کی ادبیات میں! بلکہ اسلامی نقطہ نظر سے جائزہ لینے پر اقبال کو کچھ بھی نظر نہیں آتا:

..... اور جہاں تک اسلام کی ثقافت کا تعلق ہے تو یہ میرا عقیدہ

ہے کہ صرف فنِ تمیز کی وجہ اور استثنائی مثال سے قطع نظر اسلام کے آرٹ (موسیقی، مصوری، بلکہ شاعری تک) کو ابھی جنم لینا ہے۔ یہ وہی آرٹ ہے جو خطائی صفات کو انسانی روح میں جذب کرنے کے مقصد جلیل کا حامل ہوتا ہے اور اسی سے تخلیق یا خلاق اللہ اجر خیر ممنون اور لازوال تخلیقی وجدان حاصل ہوتا ہے جس سے بالآخر انسان روئے ارض پر نیابت الہی کا منصب حاصل کرتا ہے: ۱۔

بظاہر یہ اتہا پسندی معلوم ہوتی ہے اور نہ ہی اقبال کی تائید میں تمام ادبی سرمائے سے لاتعلقی کی جاسکتی ہے لیکن یہ ملحوظ رہے کہ اقبال ایک خاص نقطہ نظر سے بات ہی نہ کر رہے تھے۔ بلکہ اس میں بھی اسلام کی ثقافتی تاریخ اور اسلام کے آرٹ کی شرط عائد کر کے دائرہ محدود کر دیتے ہیں۔ اردو شاعری کا عمومی مزاج غیر غزل ہی ہے۔ غزل میں تصوف اور حمد و نعت اور منقبت سے قطع نظر کر کے تمام اصناف اور غزل کے مسلمات وغیرہ کسی کو بھی بطور خاص اسلامی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

حافظ کو ہمارے دن جس احترام سے دیکھا جاتا ہے۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ کلام حافظ سے غالب نکالی جاتی ہے۔ لیکن اقبال اپنے مخصوص ادبی نصب العین کی بنا پر حافظ کے کلام میں شاعرانہ محاسن اور اخلاقی زندگی میں واضح طور سے خط امتیاز دیکھتے ہوئے اس پر کڑی تنقید کرتے ہیں، جس نے ان میں اسرارِ تجویٰ پر تصوف کا نام لے کر اعتراضات کیے چارہ تھے۔ اس وقت اقبال نے خطوط کے علاوہ بعض مضامین میں بھی اپنے ادبی نصب العین اور نقطہ نظر کی وضاحت کی۔ چنانچہ

ایسا ہی ایک مضمون اسرارِ فردوسی اور تصوف ہے جس میں اقبال نے دو لوگ الفاظ میں اپنی مقصد پسندی کا اظہار کیا ہے :

”شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ سمجھتا ہوں، جہاں تک فن کا تعلق ہے یعنی جو مقصد اور شعراءِ پوری غزل میں بھی حاصل نہیں کر سکتے، خواجہ حافظ اسے ایک لفظ میں حاصل کر لیتے ہیں۔ اس واسطے کہ وہ انسانی قلب کے لازم کو پورے طرح پر سمجھتے ہیں۔ لیکن فردوسی اور قلی اعتبار سے کسی شاعر کی قدردانیت کا اندازہ کرنے کے لیے کوئی معیار ہونا چاہیے۔ میرے نزدیک وہ معیار یہ ہے کہ اگر کسی شاعر کے اشعار اغراضِ زندگی میں عمدہ ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے۔ اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں تو وہ شاعر خصوصاً قومی اعتبار سے مضرت رساں ہے۔ ہر شاعر کم و بیش گرد و پیش کی اشیاء، عقائد، خیالات و مقاصد کو حسین و جمیل بنا کر دکھانے کی قابلیت رکھتا ہے۔ اور شاعری نام ہی اس کا ہے کہ اشیاء و مقاصد کو اصلیت سے حسین تر بنا کر دکھایا جائے تاکہ اوروں کو ان اشیاء و مقاصد کی طرف توجہ ہو اور قلوب ان کی طرف کھینچ آئیں۔ ان معنوں میں ہر شاعر جا دوگر ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کسی کا جا دو کم چلتا ہے، کسی کا زیادہ۔ خواجہ حافظ اس اعتبار سے سب سے بڑے ساحر ہیں، مگر دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ وہ کون سے مقصد یا حالت یا خیال کو محبوب بناتے ہیں۔ اس کا جواب اوپر آچکا ہے۔ مختصراً یہ ہے کہ وہ ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں، جو اغراضِ زندگی کے منافی ہے بلکہ زندگی کے لیے مضر ہے جو حالت خواجہ

حافظ اپنے پڑھنے والے کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ دینی بحیثیت
صوفی ہونے کے، وہ حالت افراد و اقوام کے لیے جو اس زمان و مکان
کی دنیا میں بہتے ہیں نہایت ہی خطرناک ہے۔ حافظ کی دعوت موت کی
طرف ہے جس کو وہ اپنے کمالِ فن سے شیریں کر دیتے ہیں مگر مرنے
والے کو اپنے دکھ کا احساس نہ ہو:

تاوگ اندازے کرتا بے ازل دل پرو!

تاوگ اور مرگ را شیریں کنند؟

یہ طویل اقتباس اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اقبال نے شعر کہنے کے
مقاصد اور شعر کے فنی حسن میں امتیاز کرتے ہوئے قومی اور اجتماعی مقاصد
کے حصول میں شعر کے فنی حسن کی اہمیت کو تسلیم نہ کیا۔ اسی نقطہ نظر کی مزید تشریح
اقبال کے ایک اور مضمون جناب رسالت مآب کا ادبی تبصرہ سے بھی ہوتی ہے۔
اقبال کے بموجب آنحضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے دور جاہلیت کے شعراء پر جن
تنقیدی آراء کا اظہار کیا:

”ان سے مسلمانانِ ہند کو آج کل کے زمانے میں بڑا فائدہ پہنچ سکتا ہے۔

اس لیے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج کل

انہیں اب نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے۔۔۔۔۔ رسول اللہ

صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنونِ لطیفہ کے اسی اہم

اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی

کے محاسن، یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہی ہوں؟“

۱۔ عبدالواحد مدنی، مرتب، کتاب مذکور، ص ۱۶۶-۱۶۷

۲۔ ایضاً، ص ۱۸۷-۱۸۸

اقبال مقصد پسند شاعر تھے۔ اور ہر مقصد پسند ادیب کی مانند وہ ادب کو کسی نصب العین کے تابع کرتے ہوئے مخصوص مقاصد کے حصول کا ایک ذریعہ تصور کرتے ہیں۔ اقبال نے ایک مثالی معاشرے کا خواب دیکھا تھا اور اس کی تکمیل کے لیے انہوں نے خودی کا درس دیا۔ اس خودی کی اساس پر انہوں نے اپنے تصورات کے قصری تعمیر اور افکار کی تشکیل کرتے ہوئے ادب کو بھی اسی خواب کے حصول کا ذریعہ بنانا یکن جب اپنے کلاسیکی ادب سے لے کر ہم عصر ادیبوں تک کسی میں بھی اپنے افکار کا پرتو نظر نہیں آیا تو وہ سب کو مسترد کر دیتے ہیں۔ تمام شعری ادب اور فکری سرمایے کو مسترد کرنے کا مقصد نئی شعری روایات کی تشکیل تھا۔ اقبال اپنے نئے معاشرے کے لیے نیا ادب بھی دیکھنا چاہتے تھے۔ لیکن اقبال جس تخلیقی فضا میں سانس لے رہے تھے۔ وہ ان کے ہم عصروں کی پہنچ سے باہر تھی۔ اس لیے پہلے تو زبان و بیان کی افلاطون کی نشاندہی ہوتی رہی۔ اور اس کے بعد ایسا سکھ بیٹھا کہ نقل تو ہوئی لیکن ان کے فن کی بلندیوں تک کوئی نہ پہنچ سکا۔

(۶۰)

اقبال نے کیونکہ ادب اور شاعری کو مخصوص مقاصد کے تابع قرار دیا، اس لیے شاعری وغیرہ کے بارے میں اقبال کے اپنے نظریات کا جائزہ دلچسپ ہی نہیں بلکہ سودمند بھی ہوگا۔

ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لمص کے نام ۱۰ مارچ ۱۹۳۳ء کے ایک مکتوب سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ اس وقت شاعری میں قدیم اور جدید کی بحث کا آغاز ہو چکا تھا کیونکہ اقبال رقمطراز ہیں :

”قدیم شاعری اور جدید شاعری کا سوال بھی سرمایہ ادب کا ایک بھیکٹ ہو گیا ہے۔ میں فقط فرسودہ مضامین کی حد تک جدید و قدیم کی بحث کو

مانتا ہوں۔ شاعری کی جان تو شاعر کے جذبات ہیں۔ جذبات انسانی اور کیفیات قلبی اللہ کی دین ہے۔ امن یہ ضرور ہے کہ طبع موزوں اس کے ادا کرنے کے لیے پُر اثر الفاظ کی تلاش کرے، نظم کی اصناف کی تقسیم جو قدیم سے ہے ہمیشہ رہے گی اور انسانی جذبات ماحول کے تابع رہیں گے۔ بس یہ سمجھ لیا جائے کہ جس شاعر کے جذبات ماحول سے اثر پذیر ہیں۔ وہ شاعر جدید رنگ کا حامل متصور ہو سکتا ہے نہ کہ نفس شاعری! اگر ہم نے پابندی عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا۔ اور اس نقطہ خیال سے یہ کہنا پڑے گا اور یہ کہنا درست ہے کہ موجودہ شعراء کا کام تعمیری ہونا چاہیے نہ کہ تخریبی؟" ۱۷

مولوی محمد صالح کے نام اپنے خط مورخہ ۳۰ مئی ۱۹۳۰ء میں فرمایا،
 "جذبات انسانی کی تخلیق یا بیداری کے کئی ذرائع ہیں، جن میں سے ایک شعر بھی ہے، اور شعر کا تخلیقی یا ایجابی اثر محض اس کے مطالبہ معانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس میں شعر کی زبان اور زبان کے الفاظ کی صورت اور طرزِ ادا کو بھی بہت بڑا دخل ہے۔۔۔۔۔ ایک ہی شعر کا اثر مختلف قلوب پر مختلف ہوتا ہے بلکہ مختلف اوقات میں بھی مختلف ہوتا ہے۔ اس اختلاف کی وجہ قلوب انسانی کی اصلی فطرت اور انسانی تعلیم و تربیت اور تجربہ کا اختلاف ہے۔ اگر کسی شعر کے مختلف اثرات قلوب پر پیدا ہوں تو یہ بات اس شعر کی قوت اور زندگی کی دلیل ہے۔ زندگی کی اصل حقیقت تنوع اور گونا گونی ہے؟" ۱۸

۱۷۔ شیخ عطار اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ اول، ص ۲۸۰

۱۸۔ ایضاً حصہ دوم، ص ۳۴۱-۳۴۲

شاعری کے ساتھ ساتھ زبان کے بارے میں بھی ان کے خیالات کا مطالعہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً سردار عبدالرب نشتر کے نام کے ایک مکتوب و مرقعہ ۱۹ اگست ۱۹۶۳ء میں اس خیال کا اظہار کیا :

”زبان کو میں ایک بُت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے ، بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں مذاقِ سلیم کو ہاتھ سے ڈوینا چاہیئے ؟“

مولوی عبدالحق کو یہ لکھا (۹ دسمبر ۱۹۶۳ء)

”زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشوونما پاتی ہیں۔ اور نئے نئے خیالات و جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کے بقا کا انحصار ہے ؟“

شاعری اور زبان کے بارے میں اقبال کے ان خیالات نے نہ تو ایک باضابطہ دبستان کی حیثیت اختیار کی اور نہ ہی اقبال نے ایک ناقد بن کر ان مسائل پر موضوعاً پر باقاعدہ مقالے سپرد قلم کیے۔ لیکن ذاتی خطوط میں ملنے والے ان مجمل خیالات اور اشارات کو یوں اہمیت حاصل ہو جاتی ہے کہ یہ اقبال کے قلم سے نکلے ہیں۔ ان میں تفصیل، شرح اور بسط نہیں بلکہ اشارات ہونے کی بنا پر عام ادبیات کی پرکھ کے لیے انہیں عمومی معیار کی حیثیت بھی نہیں دی جاسکتی، لیکن اتنا کہ انہیں خود اقبال کے فن کی تفہیم کے لیے اہم اشارات یقیناً قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح

ادبیات کے ساتھ ساتھ اقبال نے فنون لطیفہ اور فنی حسن کے ضمن میں جن تصورات کو پیش کیا، ان کا بھی ان کی روشنی میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

مندرجہ بالا اقتباسات کا شرف نگاہی سے جائزہ لینے پر مندرجہ ذیل امور واضح ہوتے ہیں :

۱۔ افلاطون اور غالب کی مانند اقبال بھی :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

کے قائل معلوم ہوتے ہیں، یہی نہیں بلکہ وہ صوفیائے کرام کی مانند قلب کو شاعری کا مرکز قرار دیتے ہوئے اس عقیدہ پر بھی ایمان رکھتے ہیں، چنانچہ ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لکھنوی ایک مکتوب دموخہ ۱۹ مارچ ۱۹۳۳ء میں لکھتے ہیں :

”مجھے تو آپ کی نظموں میں ایک خاص جذبہ نظر آتا ہے، اور زبان کی سلاست سے معلوم ہوتا ہے کہ آپ جو کچھ کہہ جاتے ہیں، بلا قصد کہہ جاتے ہیں۔ اسی کا نام آمد ہے۔ یہ کیفیت من جانب اللہ ہے، کوشش سے حاصل نہیں ہوتی۔ رند کہتا ہے۔ شعر :

۱۔ علی نے مقدمہ شعر و شاعری میں آمد کے نظریے کو ان الفاظ میں مسترد کر دیا تھا :

”اکثر لوگوں کی یہ رائے ہے کہ جو شعر شاعر کی زبان یا قلم سے فوراً بے ساختہ فیکس پڑتا ہے۔ وہ اس شعر سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے، جو بہت دیر میں غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کا نام انہوں نے آمد رکھا ہے، اور دوسری کا آدرو۔ مگر ہم اس رائے کو تسلیم نہیں کرتے ؟

شعر :

مشق کر مشق کہ تا لطف سخن پیدا ہو

خود بنمود شعر میں بے ساختہ پن پیدا ہو۔^۱

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے یہ بات اپنی نوات کے حوالے سے کہی ہے۔ کیونکہ اقبال نے اپنے شاعرانہ جذبے اور تخلیقی عمل کو ابہام کی طرح محسوس کیا تھا۔ چنانچہ انہوں نے مختلف مواقع پر اپنی گنگواؤں اور بعض تحریروں میں بھی اس امر پر زور دیا تھا کہ ایک خاص نوع کی کیفیت طاری ہو جانے پر اشعار کی آمد ہوتی تھی۔ اور اسی عالم میں فرق وہ تخلیق ہوتے۔ اگر تنقید ہی لحاظ سے اس کا بطور ایک نظریہ مطالعہ کریں تو یہ بات افلاطون اتنی پرانی ثابت ہوگی جس نے یہ کہا تھا کہ فن کی دیویوں ("MUSES") کی عطا اور وجدانی دیوانگی کے بغیر کوئی شخص بھی اعلیٰ پایہ کا تخلیق کار نہیں بن سکتا۔ شاید اسی لیے اقبال نے بھی ایک صاحب کو شاعری سے پرہیز کا مشورہ دیا تھا۔^۲

۱۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب، کتاب مذکور، حصہ اول، صفحہ ۲۰۵ - ۲۰۶

۲۔ لغت کے نام ایک مکتوب (مؤرخہ یکم دسمبر ۱۹۳۳ء) میں یوں لکھا :

قیمیری خواہش ہے کہ اس قدر قی عطیہ کو آپ بہترین طریقے سے استعمال کریں آپ

کے اکثر اشعار وجدان کے حاصل ہیں (ایضاً، حصہ اول، ص ۲۸۲)۔

۳۔ مولوی احمد علی شاہ کوپڑیوں لکھا :

”دوستانہ مشورہ یہ ہے کہ آپ اپنے فرصت کے اوقات کے لیے شاعری سے

بہتر مصرف تلاش کریں۔ اگر اردو کی خدمت کا شوق ہو تو اس وقت نظم سے

زیادہ فزونی ضرورت ہے“ (ایضاً، حصہ دوم، ص ۲۵۶)۔

انگریزی ناقدین میں سے رسکن (RUSKIN) بطور خاص اس نظریے کا حامی تھا کہ قلب کے گداز اور روح کی بالیدگی کے بغیر اعلیٰ فن پارے کی تخلیق ناممکن ہے۔ اس پر مبنی علمین اخلاق کی تعلیمات کا گہرا اثر تھا۔ اسی لیے وہ اعلیٰ تخلیقی ذہن کا کردار کی پاکیزگی اور روحانیت کے بغیر تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ اس نے حسن، تخلیقی عمل اور فنون لطیفہ کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا بعض اوقات وہ مسلم صوفیاء کے تصورات سے مماثل نظر آتے ہیں۔ اقبال نے بھی مولانا عبدالمجید دریا آبادی کے نام اپنے ایک مکتوب (مورخہ ۷ مارچ ۱۹۲۶ء) میں رسکن کے افلاذ میں اس خیال کا اظہار کیا :

”میرے کلام کی مقبولیت محض فضلِ انروی ہے ورنہ اپنے آپ میں کوئی ہنر نہیں دیکھتا اور اعمالِ صالحہ کی شرط بھی مفقود ہی ہے۔ بلکہ اعمالِ صالحہ کی شرط، خاص رسکن والی بات ہے !

۲۔۔۔۔۔ اقبال اصنافِ سخن کی قدیم تقسیم اور کلاسیکی معایر کو پسند ہی نہیں کرتے بلکہ ان کی برقراری کے لیے اصرار بھی کرتے ہیں۔ اقبال کا تمام کلام بھی اس امر کی شہادت دیتا ہے۔ چنانچہ وہ غزل، مسدس، قطعہ، رباعی، ساقی نامہ وغیرہ قدیم ترین پیرائے اظہار کے دائرے سے باہر آنے کی کوشش نہیں کرتے۔ اب یہ اقبال کی اپنی قاعدہ الکلامی ہے کہ ان کلاسیکی اصناف کو جدید خیالات اور نئے تصورات کے اظہار کے لیے اس چابکدستی سے برتا کہ اقبال کے ہاں یہ تعمیم اصنافِ جدید ایسی تازگی کی حامل نظر آتی ہیں۔ اقبال نے تراکیب تراشی سے بے کمر ترنم الفاظ کے برص استعمال سے ایک خاص طے کا شعری آہنگ پیدا کرتے ہوئے متنوع تجربات کیے۔

لیکن ان سب کے باوجود وہ اصناف کی قدیم تقسیم کے دائرے سے باہر نہیں آتے، بلکہ وہ تو انگریزی ادبیات کے زیر اثر ابھرتی ہوئی نئی صنف یعنی نظم معرائے بھی مخالف تھے۔ چنانچہ مکر کے نام ایک مکتوب (مورخہ ۱۰ اپریل ۱۹۳۲ء) میں اس خیال کا اظہار کیا :

اب کچھ عرصے سے بلا رولف و قافیہ نظمیں لکھی جاتی ہیں۔ اور یہ انگریزی میں ٹینک درس ہے جس کو ڈنٹر مرچنڈ (کہنا چاہیئے) اگرچہ پبلک ندائی پچھلایا ہو چلا ہے مگر میرے خیال میں یہ روش آئندہ مقبول نہ ہوگی ؟

اردو میں ٹینک درس نظموں کا تجربہ عبدالحلیم شرر وغیرہ سے شروع ہو چکا تھا اور ۱۹۳۲ء تک اس کے لکھنے اور پڑھنے والوں کا ایک حلقہ دودھ مرد دہی، یقیناً پیدا ہو چکا ہوگا۔ اقبال اپنے فلسفہ میں ذوق آئین تو سے ڈرتے ہیں اور نہ ہی طرز کہن پرارتے ہیں۔ لیکن شاعری میں وہ مروج اصناف سے ہٹ کر نئے تجربات پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ چنانچہ اس کا اندازہ قافیے سے غیر معمولی دلچسپی سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ اطفاف حسین حالی نے مقدمہ شعرو شاعری میں قافیے کی اہمیت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کے نظریے کی مخالفت کرتے ہوئے کامیاب اظہار میں اسے ایک رکاوٹ قرار دیا تھا، لیکن اقبال کا اس کے برعکس نظریہ ہے چنانچہ ممولہ بالا خط ہی میں یہ سطور بھی ملتی ہیں :

”سنیے غزل اور رباعی کے لیے قافیہ کی شرط تو لازمی ہے۔ اگر رولف بھی بڑھادی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے۔ البتہ نظم رولف کی محتاج نہیں، قافیہ تو ہونا چاہیئے“

بلکہ اقبال تو اس حد تک جاتے ہیں کہ وہ پابندی عروض کی خلاف ورزی کو شاعری کا قلمہ منہدم ہو جانے کے مترادف گردانتے ہیں۔ اس سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ بحیثیت ایک شاعران کا مزاج اور تصور فن سراسر مشرقی ہی رہا۔ ہر چند کہ وہ مغربی فلسفے اور انگریزی ادبیات سے گہری واقفیت رکھتے تھے، لیکن اس کے باوجود انہوں نے جدید شعری تحریکات اور تکنیکی تجربات سے خود کو پچائے رکھا بلکہ نگر صنائع پرانے کا مطالعہ کریں تو نصف صدی سے زائد صنعتیں تو ان کے کلام میں سے ہی نکلیں گی۔ عابد علی عابد نے اسی نقطہ نظر سے اقبال کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے، سوان کے بقول :

صنائع لفظی و معنوی آج کل کچھ ایسی بنام ہو گئی ہیں کہ اگر یہ دعوئے کیا جائے کہ اقبال ابداع و اظہارِ مطالب کے لیے انہیں بہت چابکدستی اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں تو اکثر پڑھنے والے تعجب کا شکار کریں گے ؟

اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے صنائع لفظی و معنوی سے اس طرح سے کام لیا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ مطالب و مفہوم کی طرف رہتی ہے۔۔۔۔۔ اقبال کے کلام میں کم و بیش تمام صنائع معنوی بڑی ہنرمندی اور چابکدستی سے استعمال ہوتی ہیں لیکن تضاد، حشو، ملج، سرحدات، الظیر، متن، تعلیل، ایہام، تضاد اور ایہام تناسب سے انہوں نے مزید وہ کام لیا ہے کہ ان کی مدد سے معانی کی تمام دلائلیں روشن ہو جاتی ہیں۔

اقبال مقصد پسند شاعر تھے۔ اور ایسا شاعر صرف اپنے پیغام ہی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اس لیے اقبال کا بھی یہی طرز امتیاز ہے کہ بحیثیت شاعر انہوں نے شعر

کو عروض، صنعتوں، سادوں اور لفظی بازیگری کا ذریعہ نہ جانا۔ واصل اقبال کا فلسفہ اور مقصد آج سے آیا ورنہ جس شاعر کے ایسے خیالات ہوں اور جسے داغ ایسے محاورہ گو شاعر سے ملنے حاصل ہو وہ اقبال نہ بنتا بلکہ لفظ پرستی میں داغ سے بڑھ کر داغ ثابت ہوتا۔

۳۔۔۔ زبان کو میں ایک بہت تصور نہیں کرتا۔۔۔ یہ کہہ کر اقبال نے اس اہم نکتہ کی توضیح کر دی کہ وہ مواد اور زبان دونوں کی اہمیت کے قائل ہیں۔ اقبال ایک زبان پرست شاعر نہ بنے اور نہ ہی مقصدیت کو اندھے کی لاثمی بنا دیا۔ بلکہ ان کے خیالات اور اشعار دونوں ہی انتہا پسندی سے بچ کر ماہرانہ استخراج نے فن کا رانہ تو ان کو جنم دیا ہے۔ زبان ایسی چیز ہے جس سے شعرا نے مقصد محبوب صورت طریقے سے پیش بھی کیا اور اس سے مقصدیت کو چھپایا بھی؛ شمرنے سے سونات سمجھ کر اس کی پرستش بھی کی تو بعض نے اس کے مقابل خود کو محمود غزنوی بھی جانا؛ لیکن اقبال کے شعری خاق میں مشرقی روایات جس طرح سے رچ چکی تھیں ان کی بنا پر وہ زبان کے حسن سے پیغام کی گراں باری کو سبک بنا دینے کا کام لیتے ہیں اسی لیے وہ ادب میں بے معنی حسن کاری کے خلاف تھے۔ چنانچہ حافظ محمد اسلم حیراج پوری کے نام ایک مکتوب (موزعہ ۷، مئی ۱۹۱۶ء) میں لکھا:

”خواجہ حافظ پر جو اشعار میں نے لکھے تھے، ان کا مقصد محض ایک لٹری اصول کی تشریح اور توضیح تھا، خواجہ کی پائوٹ شخصیت یا ان کے معتقدات سے سروکار نہ تھا مگر عوام اس ہار یک امتیاز کو سمجھ نہ سکے، اور نتیجہ یہ ہوا کہ اس پر بری لے دے ہوئی، اگر لٹری اصول یہ ہو کہ حسن حسن ہے خواہ اس کے نتائج مفید ہوں خواہ مضر

تو خواجہ دنیا کے بہترین شعراء میں سے ہیں؟ لے

پروفیسر آل احمد سرور کو اسلوب کے ضمن میں لکھا (۱۲ مارچ ۱۹۳۷ء)
 تیمور کی روح کو لپہل کر کے سے تیموریت کو زندہ کرنا مقصود نہیں بلکہ
 وسط ایشیا کے ترکوں کو بیدار کرنا مقصود ہے۔ تیمور کی طرف اشارہ
 محض اسلوب بیان ہے۔ اسلوب بیان کو شاعر کا حقیقی (VIEW)
 تصور کرنا کسی طرح درست نہیں۔ ایسے اسالیب کی مثالیں دنیا کے
 ہر لٹریچر میں موجود ہیں؟ لے

اسلوب ادب کے نزاعی مسائل میں سے ہے۔ تخلیق کار اسلوب سے شخصیت
 کا اظہار کرتا ہے یا اس سے غبار اختیار کرتا ہے؟ اظہار میں اسلوب سے کس حد تک
 حس پیدا ہوتا ہے۔ اور بلاغ کا اسلوب سے کیا تعلق ہے؟ یہ اور اس نوع کے
 دیگر مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اقبال نے اسلوب کے بارے میں جس خیال
 کا اظہار کیا ہے۔ وہ شاعر کی ایک خاص کیفیت کا غماز ہے۔ ایک تخلیق کار اپنے خیالات
 احساسات یا تصورات کے براہ راست ابلاغ کے لیے الفاظ اور مروج محاورات یا
 تشبیہات و استعارات کو کافی تصور کرتے ہوئے نئی علامات، مہنریاں، تعلیمات وغیرہ
 لے کر آتا ہے۔ اسی طرح نئے خیالات کے لیے بھی وہ ان کے سہارے کے ساتھ ساتھ
 بعض اوقات نئی ترکیب بھی وضع کرتا ہے۔

اقبال نے تیمور کی تبلیغ استعمال کر کے اگر قاری سے یہ توقع رکھی کہ اس کا

نہیں تیموریت کی طرف منتقل نہ ہوگا تو یہ توقع بے جا تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جس طرح ہر علامت ایک خاص نفسی کیفیت کی غماز ہوتی ہے، اور تشبیہات یا پیمائز (IMAGES) حواس کے لیے سامان پہنچا کر دیتے ہیں، اسی طرح تاریخی شخصیات یا واقعات و حوادث کو بطور تلمیح استعمال کرتے وقت ان کے درست تناظر کو ذہن میں رکھنا لازم ہوتا ہے کہ تاریخ میں تیمور قوی بیداری کا نہیں بلکہ ظلم و شقاوت کا مظہر ہے، اس لیے اقبال کا اس امر پر اصرار کہ اسلوب بیان کو شاعر کا حقیقی VIEW تصور کرنا کسی طرح درست نہیں محل نظر ہے، اسلوب کیونکہ براہ راست و بلاغ میں ممد ثابت ہوتا ہے، اس لیے بالواسطہ طور سے وہ بھی VIEW ہی کا ایک جزو بن جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مختلف شعراء میں اسلوب کی بنیاد پر امتیاز ممکن نہ ہوتا بلکہ بے معنی بھی ثابت ہوتا۔

اقبال زبان کو جس کی جگہ ہوتے ہوئے اس کی تفسیر نہ پیری کو تسلیم کرتے ہیں، اسی لیے تو وہ اسے 'تہمت' نہیں سمجھتے۔ بلاغ کے سلسلے میں زبان بعض اوقات رکاوٹ بھی بنتی ہے، یہ اس لیے کہ جہاں زبان اظہار میں امداد کرتی ہے وہاں بعض پابندیوں کی بنیاد پر رکاوٹ بھی بن سکتی ہے، جذبات کا تیز و جارحانہ زبان کو اپنے ساتھ جس و خاشاک کی طرح بہا کر لے جائے تو پاگل کی ٹر، غصے کی گرج اور ہڈیاں کی چرچ بزم لیتی ہے۔ لیکن یہ جذبات کا دھماکا شدت اور تندگی کے باوجود زبان کے کناروں میں موجیں مارے تو شاعر کی تخلیقِ ممرض وجود میں آتی ہے، اقبال نے زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے، کہہ کر جس اہم انسانی حقیقت کی طرف اشارہ کیا، روسی شاعر اور ناول نگار بورس پاسترنک (PASTERNAK) نے دوسرے الفاظ میں اسی کی مزید تشریح کی ہے:

پیغام کی گمراہی کے شدید اور از خود رفتہ کراہینے والے احساسات

سے بھی غیر معمولی دریافت عمل میں لائی جاتی ہے۔ فن کار شدت احساس سے پرانی زبان کو یوں بروئے کار لاتا ہے کہ اس قدیم زبان کی بھی قلب ماہیت ہو جاتی ہے؟

اس کے ساتھ ہی ٹی۔ ایس۔ ایلینٹ (T.S. ELLIOT) کا یہ قول بھی قابل غور، عظیم شاعر.... وہ ہے جوانی زبان سے زیادہ کام لیتا ہے۔ بلکہ صحیح معنوں میں عظیم شاعر تو اپنی زبان کو بھی عظیم بنا دیتا ہے؟ کیا اقبال کے بارے میں یہی کچھ نہیں کہا جاسکتا؟

ہم.... مختلف قلوب اور طبائع پر شعر کے متنوع اثرات کے نوکرے انہوں نے قاری اور شاعر کے درمیان اس نفسی رابطہ کی طرف اشارہ کیا ہے جو مؤثر الفاظ سے جنم لیتا ہے۔ یہ دراصل نفسیات کا مسئلہ ہے اور آئی۔ اے۔ رچرڈز (I.A. RICHARDS) ولیم ایفمن (WILLIAM EMPSON) اور کینتھ برک (KENNETH BERKE) وغیرہ نے اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے جو دلچسپ بھی

ہے۔ اور بصیرت افروز بھی۔ اقبال کو نفسیات سے بطور خاص شغف نہ تھا (بلکہ وہ تو کسی حد تک اس کے مخالف ہی معلوم ہوتے ہیں) اس لیے انہوں نے اس رابطہ پر نفسیاتی اعتبار سے روشنی ڈالنے کی کوشش نہ کی۔ یہ بات تو انہوں نے اپنے شاعرانہ وجدان سے دریافت کی کہ ایک ہی شعر مختلف افراد کے لیے متنوع اثرات کا حامل ہو سکتا ہے۔ کیونکہ تعلیم و تربیت، نظریہ حیات اور تجربات زیست افراد کے انومان و اقبال کے الفاظ میں قلوب کو متنوع طور سے CONDITIONED کر دیتے ہیں۔ اس لیے ایک شعر تمام افراد کے لیے نہیں ہوتا۔

جیسا کہ ابتداء میں عرض کیا گیا، اقبال باضابطہ ناقد نہ تھے، اسی لیے انہوں نے ادبی مباحث اور تنقیدی مسائل پر نقادین کرنے لکھا بلکہ اپنے تخلیقی وجدان اور

شاعرانہ ذوق کی روشنی میں جو کچھ محسوس کیا اس کا اظہار کر دیا۔ بحیثیت جمہوری اقبال کے نظریہ ادب کا جائزہ لیں تو واضح ہو گا کہ اس کے خیر میں مشرقی شعری روایات کوٹ کوٹ کر بھری ہیں لیکن وہ ان روایات و مسلمات کے اندھے پجاری نہیں بنے بلکہ یہ روایات، یہ کلاسیکی معائیر، یہ شعری سانچے اور یہ قدیم اسالیب سب ان کے باہر ہاتھوں میں گویا گیلی مشین بن جاتے ہیں اور اقبال ایک ماہر فن کوڑہ گر کی مانند ان سے وٹکش جام و میٹا بٹاتے ہیں اور اسی میں اقبال کی عظمت کا مآز ہے۔

اقبال کا لسانی شعور

نربان کو میں ایک بت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ
انقلابِ مطالب کا ایک انسانی نور یہ خیال کرتا ہوں۔ نرندہ زبان انسانی
خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اور جب اس میں انقلاب
کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے؟^۱

نربان کوئی غزل کی نربان سے آشنا ہیں
کوئی دلکش صدا ہو جیسی ہو یا کہ تازی

علامہ اقبال نے اس نثر پارے اور شعر میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ کئی
محاذ سے قابلِ توجہ ہیں۔ اس لیے کہ یہ اقبال کے خیالات ہیں اور اس لیے بھی کہ
ان خیالات کی روشنی میں اگر ایک طرف علامہ کا لسانی شعور عیاں ہوتا ہے تو دوسری

طرف یہ وہ کوئی بھی مہیا کرتے ہیں جس پر خود علامہ کے اپنے کلام کی پرکھ ہو سکتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال کے شعری محاسن کی تحسین کے لیے ایک داخلی معیار بھی مل جاتا ہے۔ داخلی ان معنی میں کہ یہ خود اقبال کے شاعرانہ وجدان کا عکس و لطیف ہے، جس کی اساس اس شعورِ تقدیر پر استوار ہے جس میں اقبال کا سانی شعور بھی رنگ آمیزی کرتا ملتا ہے۔

اقبال نے گزشتہ صدی کی آخری دو دہائیوں میں شاعری کا آغاز کیا اور سترہویں صدی کے آغاز تک برصغیر کے اہم شعراء میں شمار ہونے لگے تھے۔ مگر شہ صدی کے آخری پچاس برس اس لحاظ سے بے حد اہم ہیں کہ ۱۹۴۷ء میں مغل سلطنت کے سقوط کی صورت میں برصغیر سے سلطنت کا ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہی نہ ہوا بلکہ اس سے ریل کی جس زنجیر نے جنم لیا، اس کے نتیجے میں مسلم تہذیب کی مسلم اقدار میں دراڑیں پڑنے کے جس سلسلہ کا آغاز ہوا۔ وہ نصف صدی تک محیط نظر آتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس کے بعد سے مسلم تہذیب و تمدن کی تاریخ گدے پانی میں ڈوبتے چانکا منظر پیش کرتی ہے۔ برصغیر میں مسلم تہذیب کی کچھ واضح علامات تھیں، جیسے مغل سلطنت اردو زبان، اردو شاعری و بالخصوص غزل، اور عمارت میں سے سماج محل اگر وہ لال قلعہ دہلی، بادشاہی مسجد لاہور، مگر وقت اور تاریخ نے ان میں اول الذکر کو اگر گروہ دہا بتا دیا، تو مؤخر الذکر زندہ علامات کے برعکس محض تاریخی عمارت بن کر رہ گئیں لہذا اب تمام انحصار اردو زبان اور اس کے شعری سرمایہ پر تھا، اور اس کی واقعی جان سے حفاظت کی گئی۔

اردو زبان و ادب کے دہلی اور لکھنؤ کی صورت میں دو بڑے مراکز تھے، ایسے مراکز جگہ اثرات برصغیر پر محیط تھے، زبان و ادب کے یہ مراکز کیونکر وارا سلطنت تھے اس لیے ان شہروں نے تہذیب و تمدن، زبان و ادب اور سیاست کے ضمن میں

علامات کی صورت اختیار کر لی تھی، کبھی یہ علامات روشنی کے میناروں کی مانند، چمکی
 کافریتہ ادا کرتی تھیں اور اپنے عصر میں زندگی کی زندہ ہروں کے مترادف تھیں...
 زندگی کی وہ زندہ ہریں جو اقدار سے عبارت ہوتی ہیں مگر ۱۸۵۷ء نے یہ سب خاک
 میں ملا دیا۔ دہلی دہلی نہ رہی اور کھنڈوں کا مرکز بن گیا۔ جبکہ حالی جیسوں کے مقصد میں
 دہلی مرحوم کی مرثیہ خوانی رہ گئی۔ سرسید کی تحریک کا مرکز علی گڑھ بن گیا ہے۔ جبکہ
 سرسید کے اہم رفیق اور تحریک کے سرگرم کارکن دہلی یا کھنڈوں کے نہ تھے۔ یا اگر تھے تو
 ان کی عملی زندگی اور دہلی کارناموں میں دہلی یا کھنڈوں نے سیاسی کردار ادا کیا۔
 اس عہد کے ادبی اور لسانی تناظر کو سمجھنے میں یہ نکتہ بے حواہم ہے۔ کیونکہ
 اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ نئے حالات میں زبان و ادب کے قدیم مراکز اپنی اہمیت
 گنوا بیٹھے تھے۔ جس کے نتیجے میں علی گڑھ جدید تعلیم کا اور لاہور جدید ادبی تحریک کا مرکز قرار
 پائے گئے۔

محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب کے شاعروں کی صورت میں نظم نگاری کی جس تحریک
 کی داغ بیل ڈالی اور دہلی اور کھنڈوں میں اس کی جو شدید مخالفت ہوئی تو اس کا اہم ترین
 سبب یہ تھا کہ وہ لوگ نظم کو غزل کی دشمن تصور کر رہے تھے بغل دہلی اور کھنڈوں کے
 تہذیبی اقدار کی علامت تھی، جبکہ آزاد کی نظمیں اور حالی کی نیم پرل شاعری اس کا فخری
 قلعہ کو منہدم کرنے کی کوشش تھی۔

علامہ اقبال کی شاعری کے آغاز تک اگرچہ زبان و ادب کے بارے میں وہ شدید
 جذبات نہ رہے تھے، لیکن اہل زبان میں اردو کو صرف اپنی زبان اور خود کو اس کا
 جائز وارث سمجھنے کے رجحان میں اب تک کسی قسم کی کمی واقع نہ ہوئی تھی۔ جس کے نتیجے میں
 انہوں نے عصمت لسان کی مخالفت کا فریضہ اپنا لیا۔ ایسا فریضہ جس نے انتہا پسندی
 کی صورت میں لسانی عصیت کی صورت اختیار کر لی۔

زبان سے شدید جذباتی وابستگی کی کچھ وجوہات ہوتی ہیں۔ جن میں سرفہرست زبان کا زمین سے گہرا رابطہ ہے۔ دھرتی ماما اور مادر وطن جیسے الفاظ پر ٹوکریاں تو انسانی سائیکس سے ان کا گہرا نفسی تعلق واضح ہو جاتا ہے۔ اس حد تک کہ فرد انہیں ماں ہی کی مانند عزیز جان کران کی عصمت اور طہارت کی حفاظت کرتا ہے۔ ماں اور مادر وطن میں جو نفسی رابطہ ملتا ہے۔ اس کی کئی جہات ہیں اور انسانی شخصیت میں یہ کئی طرح کا رنگ گھول سکتا ہے۔ لیکن یہ سب موجودہ مضمون کی حدود سے خارج ہے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے تو اس کی اس شدت و مد سے حفاظت کی جاتی ہے جیسے وہ ماں کا آنچل ہوا دھرتی ماں ہے زبان اس کا آنچل ہے وہ اس کا بیٹا ہے۔ اسی طرح باقی افراد بھی اس ماں کے بیٹے ہیں اور ہم سب زبان کی عصمت کے نگہبان ہیں۔ لیکن یہ باہر والے زبان کے معاملے میں کیوں دخل اندازی کرتے ہیں۔ یہ کون ہوتے ہیں۔ ماں بیٹوں کے بیچ میں بوسے والے ؟

یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں وہ نفسیاتی رویہ جو اہل زبان اپنی زبان کی حفاظت کے لیے اپناتے ہیں۔ اور اسی لیے وہ باہر والوں کی لسانی اختراعات اور تجربات کو بھی جی پسند نہیں کرتے۔ اہل زبان ہمیشہ زبان کو جیسی کہ وہ ہے اسے اسی صورت میں محفوظ رکھنے کے خواہاں ہوتے ہیں۔ اسی لیے صرف اہل زبان کا روزمرہ ہی درست تسلیم کیا جاتا ہے (خواہ وہ زبان کے مزاج کے برعکس ہی کیوں نہ ہو) اور اسی لیے غلطی کے جواز میں ہزرگوں کی سہولت کی جاتی ہے۔ ہزرگوں کی سہولت نامذاتِ خود نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ بالکل ایسے ہے جیسے بچہ نے غلطی تو کی، لیکن دادا ابا نے یہ کہہ کر ٹال دیا کہ کوئی بات نہیں ہم بھی ایسی ہی غلطیاں کرتے تھے۔ اہل زبان باعہوم زبان کے قواعد کا احترام کرتے ہیں۔ اور انہیں توڑنے کی کوشش نہیں کرتے کہ یہ ایک طرح کی INCEST ہو جاتی ہے۔ اس نکتہ کی تشریح اس وقت ہو جاتی

ہے جب میرامن دلی والے کئی باغ و بہار کی سادہ نگارش کے جواب میں مرزا حبیب علی بیگ سرور گھنوی نے فسادِ عجائب لکھی۔ سرور کا میرامن پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اس نے ہماروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں؟

علامہ اقبال کی شاعرانہ شہرت کے آغاز سے ہی ان کی زبان پر اعتراضات کا آغاز بھی ہو گیا تو اس کی بھی وہی نفسیاتی وجہ تھی یعنی اہل زبان کے نزدیک اقبال باہر والا تھا۔ ایک طرح کا بیرونی غلام اور جوہورِ وطن کے آنچل کے ورپے تھا۔ وہ آنچل میں ستارے ٹانگ رہا تھا، مگر ان کی ماں کے آنچل میں ستارے ٹانگنے کی جرات کرنے والا وہ کون ہوتا تھا؟ اس لیے یہ بھی آنچل اتارنے کے مترادف تھا اور ناپسندیدہ کہ یہ بے ادبی تھی، گستاخی تھی، لہذا اقبال کے خلاف اہل زبان کے غیض و غضب کو لسانی تعصب سمجھنے کے برعکس اس نفسیاتی نکتہ کی روشنی میں دیکھنا چاہیے کہ ان کے بموجب اردو میں پنجابی الفاظ و محاورات استعمال کر کے اقبال زبان کی حرمت کو مجروح اور اس کی طہارت کو آلودہ کر رہا تھا۔ نفسیاتی لحاظ سے یہ بالکل ایسے ہے جیسے ماں کا غیر آدمی کے ساتھ ملاپ کرایا جارہا ہو، اور یہ "INCEST" سے بھی بدتر تھا۔ اس لیے علامہ اقبال کے الفاظ میں "اہل زبان اس بات پر مصر ہیں، پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے یہی بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کو دلچاہی نہ ہو؟" حالانکہ زبان کا فروغ تہذیبی برتری کی نشانی سمجھا جاتا ہے (جیسا کہ انگریزی کی مثال سے عیاں ہے)۔

برصغیر کے مخصوص سیاسی حالات نے جب وہلی اور گھنوی کی مرکزی حیثیت ختم کر دی تو لاہور کی صورت میں ایک نیا ادبی مرکز جنم لے رہا تھا، اس وقت کسی کو یہ اندازہ نہ ہو سکتا تھا کہ آنے والے زمانے میں لاہور برصغیر میں نئی ادبی تحریکوں اور تصوراتِ نو کا سب سے اہم مرکز بننے والا تھا، یہ انجمن پنجاب کے مشاعرے ہوں یا

تھنوں" ایسے ادبی مجھے، علامہ اقبال کی شاعری ہو یا ترقی پسند مصنفین، الغرض، لاہور نے پوری ایک صدی تک برصغیر میں اردو ادب میں نئے خیالات اور تصورات کے فروغ میں بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اہم اور فعال کردار ادا کیا ہے۔ اب یہ ناممکن تھا کہ لاتعداد پنجابی ادبی تخلیقات کر رہے ہوں۔ اور سند وہ صرف اہل زبان کو مانیں اور وہ بھی اس صورت میں جب کہ زبان کو ایک بت بنا کر اہل زبان اس کے سامنے سجدہ دیتے ہوں۔

انفراد اور اقوام کے طالب سے زبانیں بنتی اور بدلتی ہیں، ان کے ذخیرہ الفاظ میں اضافہ ہوتا ہے اور محاورات و متروکات کے انداز بدلتے رہتے ہیں، تبدیلی کا یہ عمل ایک فطری امر ہے، اگرچہ اس کا شعوری طور پر احساس نہیں ہوتا، لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان اثرات کی جڑیں گہری ہوتی جاتی ہیں، اور ایک وقت آتا ہے کہ ایک اہم حقیقت کے طور پر سامنے آ جاتے ہیں، اردو میں دوسری زبانوں کے الفاظ کھینچنے کی جو صلاحیت ہے، وہ اس کی ساخت میں مضمر ہے، اس لیے کسی وقت اور شعوری کاوش کے بغیر اردو میں نئے نئے الفاظ شامل ہو کر اسے متحرک اور فعال رکھتے ہیں، ۱۹۵۰ء کے بعد زبان میں نئے الفاظ کی خمیہ خیمیت کا مطالعہ دو جہات پر کیا جاسکتا ہے، ایک طرف سرسید اور ان کے ساتھی شعوری طور پر اردو میں انگریزی الفاظ شامل کر رہے تھے جو بسا اوقات اپنے بھونڈے پن سے عبارت کا مزاج خراب کر دیتے تھے، دوسری طرف پنجاب کے اہل قلم تھے جو کسی مقصد یا منصوبہ بندی کے بغیر صرف تخلیقی سطح پر اردو میں پنجابی الفاظ، محاورات اور لہجہ شامل کر رہے تھے، واضح رہے کہ یہ انداز سرسید اور ان کے ساتھیوں کی مانند نہ تھا جو قومی سطح پر پھیلے احساس کمتری کو دور کرنے کے لیے انگریزی الفاظ اپنی اردو میں شامل کرتے تھے، جب کہ پنجابی اہل قلم تخلیقی تقاضوں کی بناء پر ایسا کر رہے تھے، علامہ اقبال

اس کی نمایاں ترین مثال قرار پاتے ہیں۔ اور ان ہی پر سب سے زیادہ اعتراضات بھی کیے جاتے رہے ہیں۔ اقبال نے اس نوع کے اعتراضات کا جواب اپنے ایک مضمون ”اردو زبان پنجاب میں“ دیا ہے۔ علامہ نے اس مضمون میں خود کو ایک منصف مزاج پنجابی ”قرار دیتے ہوئے اس امر پر تعجب کا اظہار کیا ہے کہ اہل زبان اردو زبان میں تبدیلیوں کے عمل کو روکنے کے کیوں ورپے ہیں۔ علامہ اقبال علم انسان کے ماہر نہ تھے، بلکہ مخالفین کے بموجب تو وہ اردو کے بھی ماہر نہ تھے، لیکن اس کے باوجود علامہ نے زبان میں تغیرات کی منطقی وجہ سے سمجھا ہے۔ اس کی اساس ان کی اپنی تخلیقی حیثیات میں ہی تلاش کی جاسکتی ہے۔

علامہ اقبال رقم طراز ہیں :

..... اس بات پر مصر ہیں کہ پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے یہی، بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کا روانہ ہی نہ ہو، لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غلط اور صحیح کا معیار کیا ہے، وہ زبان جو باہمہ وجہ کامل ہو اور ہر قسم کے ادائے مطلب پر قادر ہو اس کے محاورات و الفاظ کی نسبت تو اس قسم کا معیار خود بخود قائم ہو جاتا ہے۔ جو زبان ابھی بن رہی ہو، اور جس کے الفاظ و محاورات جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے ہوں۔ اس کے محاورات وغیرہ کی صحت و عدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے اردو جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا، اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا اور کیا تب تک کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیر نگین ہو

جائے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں
کے لوگوں کا طریق معاشرت ان کے قدرتی حالات اور ان کا طریق بیان اس
پر اثر کیے بغیر ہے۔ علم ہند کا یہ ایک مستم اصول ہے جس کی مدد
اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے۔ اور یہ بات کسی
نگہنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو
روک سکے؟ ملے

اس اقتباس کی آخری سطریں بے حد اہم ہیں اور اس امر کی غماز کہ علامہ اقبال
کا لسانی شعور کسی لسانی عصبیت کا پروردہ ہونے کے برعکس لسانیات کے مسلمات
پر استوار تھا۔ زبان انسانوں کی تہذیبی ضروریات کی تکمیل کا ایک ذریعہ ہے اور دیگر
تہذیبی امور کی طرح یہ بھی مختلف تہذیبوں کے اختلاط اور ان کے نتائج سے متاثر نہیں
اور نہ ہی زبان کو تہذیبی دھارے سے الگ کر کے کسی ہوا بند ٹوبے میں محفوظ کیا
جا سکتا ہے۔ سنسکرت کے پنڈتوں نے یہی غلطی کی اور زبان کو دیوبانی بنانے کے
چکر میں زبان ہی سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ علامہ اقبال کا طرز استدلال بھی یہی ہے۔ وہ
پنجابی ہونے کی بنا پر اردو میں پنجابی الفاظ شونے کی کوشش نہ کر رہے تھے۔
بلکہ تہذیبی اختلاط کے نتیجے میں زبان میں تبدیلیوں کے فطری امرا اور اٹل قانون
کی پیروی کر رہے تھے۔ اسی لیے جب وہ متذکرہ مضمون میں یہ لکھتے ہیں تو بات
سمجھ میں آ جاتی ہے۔

”تعب ہے کر میزِ کمرہ، کچہری، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے
ممارات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو، لیکن اگر کوئی شخص

اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پرمٹ پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھاوے باقی باتوں میں اختلاف ہو تو ہو مگر یہ مذہب منصور ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کے اصولوں کے مزید خلاف ہے اور جس کا قائل و محفظ رکھنا کسی فرد بشر کے امکان میں نہیں ہے۔ اگر یہ کہو کہ پنجابی کوئی علمی زبان نہیں ہے جس سے اردو الفاظ و محاورات اخذ کیے جائیں تو آپ کا عذر بے جا ہو گا۔ اردو ابھی کہاں کی علمی زبان بن چکی ہے جس سے انگریزی نے کئی ایک الفاظ پر معاشی، بازار، لوٹ، چالان وغیرہ لے لیے ہیں، اور ابھی روز بروز لے رہی ہے۔

علامہ اقبال نے اسی سے ملتے جلتے خیالات کا انہما اپنے ایک اور مضمون "قومی زندگی" میں بھی کیا ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے قومی زندگی میں قانون اختیار کے حوالے سے زبانوں کی نشوونما اور موت کی اصول کی تشریح کی ہے چنانچہ وہ رقم طراز ہیں :

..... ایک زمانہ تھا جب یونانی یا لاطینی اور سنسکرت وغیرہ زبانیں تھیں۔ مگر ایک عرصہ سے یہ زبانیں بے جان ہو چکی ہیں۔ ان کی موت کا مارا اس قانون کا عمل ہے اور خود پنجابی زبان جس کو ہم دوزخ استعمال کرتے ہیں، اس سے روز بروز متاثر ہو رہی ہے۔ سینکڑوں الفاظ ہیں جو تعلیم یافتہ لوگوں کے روزمرہ استعمال میں ہیں مگر اس زبان میں موجود نہیں۔ یہ زبان ان کے ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ایسے حالات میں یہ لازم ہے کہ اس زبان کا حشر وہی ہو جو قدیم

زبانوں کا ہوا ہے؟“ لے

ان اقتباسات سے علامہ اقبال کے لسانی شعور کا اندازہ ہی نہیں ہوتا بلکہ یہ امر بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اردو میں پنجابی الفاظ کی شمولیت کو جائز اور درست سمجھتے تھے لیکن ان خیالات کی روشنی میں علامہ اقبال کے کلام کا جائزہ لینے پر وہاں کا لسانی منظر ان نشر پاروں کے برعکس نظر آتا ہے۔ علامہ اقبال نے جیسی مقرر اور مقرب شاعری کی نادر و کے اور کسی شاعر نے نہ کی ہوگی، حتیٰ کہ غالب نے بھی نہیں بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی رنگ آمیزی کے جس مقام پر غالب نے شاعری کو چھوڑا تھا، اقبال نے وہاں سے آغاز کیا اور آیات کی قضیہ کی صورت میں اسے اس کی منطقی انتہا تک لے گئے۔ ابتدا شاید پنجابی انداز میں ہو، لیکن بعد میں اقبال اس سے بے حد رنج دور ہوتے گئے۔ یوں دیکھیں تو علامہ کے لسانی شعور اور اس کے شاعری میں عللاً اظہار میں بُعد نظر آتا ہے اور ظاہر ہے کہ اس کی بنیادی وجہ فکر کی گراں باری تھی، اقبال جو کچھ کہنا چاہتے تھے، اس کے لیے اردو زبان کا موزع سانچہ ناکافی ہے۔ اس لیے وہ عربی فارسی کے مانوس اور غیر مانوس ہر طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر مجبور تھے۔ یہی نہیں بلکہ جیسے جیسے اسلام کی طرف ان کا رجحان بڑھتا چلا گیا ویسے ویسے ہی اسلامی تاریخ، شخصیات، تعلیمات اور قرآن مجید کے حوالوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔

اس کے برعکس فارسی کلام میں علامہ کی سادہ بیانی سہل منتخج کی حدود چھٹی نظر آتی ہے۔ حالانکہ اقبال کے لیے وہ غیر زبان تھی مگر اس میں اقبال نے اہل زبان کا سانداز پیدا کر دکھایا۔ اس حد تک کہ اب فارسی تنقید میں ”سب اقبال“ نے

ایک جداگانہ اصطلاح کی صورت اختیار کر لی ہے جبکہ اردو میں علامہ اس سے بالکل غلط فہم ہیں۔ اسی لیے وہ اظہار مطالب کے لیے فارسی اور عربی پر منحصر کرتے ہیں اب یہ اقبال کی فنی ریاضت کا اعجاز ہے کہ انہوں نے غیر مانوس الفاظ کو اس سلیقہ و فنکاری سے برتنا کہ وہ بھی اردو کا جزو بن گئے۔

توشب آفریدی چراغ آفریدم

اقبال کے تصورِ فن کا تجزیاتی مطالعہ

”شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ شاعر سمجھتا ہوں جہاں تک فن کا تعلق ہے یعنی جو مقصد اور شعراء پوری غزل میں بھی حاصل نہیں کر سکتے، خواجہ حافظ اسے ایک لفظ میں ہی حاصل کر لیتے ہیں، اس واسطے کہ وہ انسانی قلب کے ماز کو پورے طور پر سمجھتے ہیں لیکن فروغی اور علی اعتبار سے کسی شاعر کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے کوئی معیار ہونا چاہیئے، میرے نزدیک وہ معیار یہ ہے کہ اگر کسی شاعر کے اشعار اغراضِ زندگی میں ممد ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں، تو وہ شاعر خصوصاً قومی

اعتبار سے مصرت رساں ہے۔ ہر شاعر کم و بیش نگر و پیش کی اشیاء
عقائد، خیالات و مقاصد کو حسین و جمیل بنا کر دکھانے کی قابلیت
رکھتا ہے۔ اور شاعری نام ہی اس کا ہے کہ اشیاء و مقاصد کو حسین تر
بنا کر دکھایا جائے، تاکہ اوروں کو ان اشیاء کے مقاصد کی طرف توجہ ہو
اور غلوب ان کی طرف کھینچ آئیں۔ ان معنوں میں ہر شاعر جادوگر ہے۔ فرق
صرف اتنا ہے کہ کسی کا جادو کم چلتا ہے، کسی کا زیادہ...۔ خواجہ حافظ اس
اعتبار سے بہت بڑے ساحر ہیں۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ کون
سے مقاصد یا حاجات یا خیال کو محبوب بناتے ہیں، اس کا جواب اوپر آ
چکا ہے۔ مختصر یہ ہے کہ وہ ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں جو
انراضِ زندگی کے دنانی ہے، بلکہ زندگی کے لیے مضر ہے جو حالت خواجہ
حافظ اپنے پڑھنے والے کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں یعنی بحیثیت
صوفی ہونے کے، وہ حالت افراد و اقوام کے لیے جو اس زمان و مکان
کی دنیا میں رہتے ہیں، نہایت ہی خطرناک ہے۔ حافظ کی دعوت
موت کی طرف ہے جس کو وہ اپنے کمالِ فن سے شیریں کر دیتے ہیں
تاکہ مرنے والے کو اپنے دکھ کا احساس نہ ہو:

ناوک اندازے کہ تابِ ازل دل برد

ناوک او مرگ را شیریں کند!

(اقبال - اسرارِ خودی اور تصوف ۱۹۱۶ء)

لیکن ۱۹۰۷ء میں اقبال کا عالم یہ تھا:

جب حافظ کی کیفیت مجھ پر طاری ہوتی ہے اس کی روح میری
روح میں حلول کر جاتی ہے۔ میری شخصیت شاعر میں مدغم ہو جاتی ہے

اور میں بخود حافظ بن جانا ہوں؟

(عطیہ بیگم... اقبالؒ)

یہ تضاد کیوں؟

اقبال کی زندگی کے اہم واقعات شعور زیست کے ارتقاء اور فنی مقاصد کے تشکیلی عناصر کو پیش نگاہ رکھیں تو یہ دونوں بیانات متناقض ہونے کے باوجود بھی متناقض نہیں رہتے بلکہ ان بیانات کی اہمیت یوں زیادہ ہو جاتی ہے کہ اپنے مخصوص فنی مقاصد کے پرچار کے لیے اقبال نے ذاتی میلانات کی قربانی کرتے ہوئے قومی نقطہ نظر سے جن مقاصد خاص کو بہتر جانا، ان کے مطابق نہ صرف خود شاعری کی بلکہ اسلئے خودیؒ کی اشاعت کے بعد ان کے دفاع میں بے چمک کردار کا مظاہرہ بھی کیا۔ اقبال کے فنی سفر کی یہ عجب داستان ہے کہ اردو میں وہ داغ سے سفر کا آغاز کرتا ہے، لیکن بالآخر حلی کی قومی شاعری کی منزل کا رخ کرتا ہے۔ اسی طرح فارسی میں حافظ کی روح کو اپنی روح میں محسوس کرنے کے باوجود وہ حافظ کے سحر سے آزاد ہو کر رومی کی صورت میں اپنا مرشد تلاش کرتا ہے کہ دونوں فرد کے شاعر ہیں، قوم کے نہیں۔ اسی پر مستزاد یہ کہ دونوں نے رندیؒ اور رنڈیؒ کے ذریعہ زندگی کو پرکشش اور پرکیریف بنا کر پیش کیا۔ دونوں ذات کے شاعر ہیں اور ذاتی احساسات سے بلند نہیں ہوتے۔ اس لیے ذات کی کشش کے باوجود قومی نقطہ نظر سے یہ دونوں کم از کم اقبالؒ ایسے پر مقصد شاعر کے لیے فوقابن قبول نہ ہو سکتے تھے۔ اقبال نے قومی شاعری کے سلسلہ میں حالی کی ادبی روایات کو آگے ہی نہ بچایا بلکہ حالیؒ نے جس مقام یعنی مرثیہ خوانی پر قومی شاعری کو چھو ڈالا تھا۔ اقبال وطن سے چلے تو اسے اس کی منطقی انتہا یعنی چین اسلام ازم اور پاکستان جھمک پہنچا دیا۔ حالی کی سیدھی سادی ہی انہی شاعری اور وقت اسلوب کے بارے میں سلی میا لٹ

سے اقبال ایسا شاعر خصوصی اثرات قبول نہ کر سکتا تھا۔ حالی نے اقبال کے فنی سفر میں ہادی و راہنما کا نہیں بلکہ صرف دور رہے پر راہ دکھانے والے سمت نما کا کردار ادا کیا۔ (جو بلحاظ اہمیت کم نہیں) ہادی کی صورت میں اقبال نے رومی کو تلاش کیا اور کہاں یہ ہے کہ رومی بھی ہندوستانی مسلمانوں کے نقطہ نظر سے اقبال کی قومی شاعری کے لیے اسے کچھ دے سکتے تھے۔ البتہ روحانی لحاظ سے ان کا دامن مالا مال تھا، لیکن تب تک خود اقبال محض ہندی مسلمانوں کے شاعر نہ رہے تھے۔ بلکہ وہ وسیع تر انسانی نقطہ نظر پر مبنی فکر کی نئی جہات کو چھو رہے تھے۔

(۲)

میتھوآزنڈ نے جب اپنے ماحول کا ظرف نگاہی سے تجزیہ کیا تو بے اختیار کہہ اٹھا کہ اس وقت ہم دو دنیاؤں کے درمیان کھڑے ہیں، ایک دم تندرستی ہے اور دوسری میں جنم لینے کی سکت نہیں کچھ اسی قسم کی کیفیت، ہمیں علامہ اقبال کے ہاں ملتی ہے، اپنے زمانہ، ماحول، اقدار اور معاشرہ سے بیزار سی۔ ایک نئی دنیا کا خواب دیکھنا، ایک نئے انسان مروجہ من کا انتظار اس نئے پیغامات اور تصورات کی تبلیغ یہ سب ان کے اس دو جہنی رجحان کے عماد ہیں۔

اقبال کے شعور نے جب آگاہی حاصل کی تو اس وقت تمام عالم ایک عجیب غلطشار میں مبتلا تھا، ہندوستان غلام تھا، خلائی کی تاریک رات میں صبح آزادی کے طلوع ہونے کے کوئی آثار نہ تھے، اس کے نجات دہندہ یعنی لیڈر اپنی ذاتی اغراض کے لیے عوام کو آگے لے رہے تھے، اس زمانہ کی سیاست کا صحیح نقشہ اکبر الہ آبادی کے ہاں ملتا ہے۔ ادھر عالم اسلام کو مغربی سامراجیت اور استعمار پرستوں کی سازشوں نے سیاسی اور اقتصادی لحاظ سے ویوانیہ بنا رکھا تھا، مغرب میں سرمایہ وارانہ نظام اپنے نکتہ خروج تک پہنچ چکا تھا، ادب اس کے تضادات، بحران، ہڑتال اور جنگوں کی

صورت میں رونما ہو رہے تھے۔ ۱۹۱۷ء کا انقلاب روس لوگوں کو ایک نئے راستے پر چلنے کی دعوت دے رہا تھا۔

اس وقت حساس افواہن اسی سوچ میں غرق تھے کہ اس انتشار کا حل کیا ہے
یورپ کے چند ملکوں کو چھوڑ کر باقی تمام دنیا خصوصاً عالم اسلام قابلِ رحم زندگی گزار
رہا تھا۔ فرنگی سیاستدان کرگسوں کی طرح تاک لگائے بیٹھے تھے کہ کب کوئی ثمر و بیمار
دم توڑے اور کب بندر بانٹ شروع ہو۔ مسلمان اقتصادی پسماندگی کی وجہ سے ایک
عجیب قسم کے ذہنی بلکہ قوی احساس کمتری میں مبتلا تھے۔ تجارت، صنعت، فن،
تعلیم، سیاست غرضیکہ زندگی کے ہر شعبہ میں وہ مغرب کے دستِ نگر تھے۔ اس سلسلہ
میں ہندوستان بھی کسی سے پیچھے نہ تھا۔ یہاں کے عوام بھی سیاسی اور معاشی اعتبار
سے تہی و ست تھے اور انگریز اپنا تسلط قائم رکھنے کے لیے یہ جاننا جو نافع و متعال
کر رہے تھے۔ چنانچہ خطابات سے لے کر شین گلوں تک ہر چیز موقع اور محل سے
استعمال کی جاتی تھی۔ عام ہندوستانی عوام بالعموم اور مسلمان بالخصوص جاہل تھے
اور بقول علامہ اقبال :

یہ حالت تھی کہ علماء میں ملامت آگئی ہے۔ اور وہ حق بات کہنے سے
ڈرتا ہے۔ صوفیاء اسلام سے بے پرواہ اور حکام کے تصرف میں ہیں
اخبار نویس اور آغا کا کل کے تعلیم یافتہ لیڈر خود غرض ہیں اور ذاتی منفعت
اور عزت کے سوا ان کی زندگی کا کوئی مقصد نہیں ہے۔ عوام میں جذبہ
موجود ہے گمان کا کوئی بے غرض رہنا نہیں ہے۔

تعلیم، مہنگی اور عام نہ تھی۔ اور جو تھی وہ ناقص نظام تعلیم کی وجہ سے کسی قسم کی
ذہنی بلندی پیدا کرنے میں ناکام رہی تھی۔ بس تعلیم کی یہ حالت تھی کہ فکرِ معاش
کو دھکے دے کر "روح قبض کر لیتی تھی۔ ہر قوم کا سرِ نایہ اقتدار اس کا لوجہان طبع اور ذہنی

بعد ہوتی ہے اور اسی لیے وہ نوجوانوں کے بڑے مداح تھے کیونکہ ہر نئی نسل پہلے کی نسبت زیادہ ترقی پسند و سرگرم اور پرجوش ہوتی ہے چنانچہ اقبال تو اس سلسلے میں اتنا بڑھ گئے ہیں کہ جوانوں کو پیروں کا استاد کر دینے کے بھی قائل ہیں۔ مگر جب وہ مستقبل کی امیدیں پوری کرنے والے گروہ کا جائزہ دیتے ہیں تو انہیں سخت مایوسی اور ناامیدی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ انہوں نے نوجوانوں کی حالت نار کا اکثر جنگہ دیکر کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی ایک نظم "ایک نوجوان کے نام" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس کا پہلا شعر ہے :

ترے صوفے میں افترنگی ترے قایم ہیں نیرانی

ہو مجھ کو رلاتی ہے جوانوں کی تن آسانی

اس سلسلے میں سب سے زیادہ خرابی مغربی نصاب تعلیم نے پیدا کی۔ لارڈ میکالے کا نظام تعلیم حکمرانوں کے مقاصد کی تو بڑے شاندار طریقے سے تکمیل کر رہا تھا مگر ایک ہندوستانی طالب علم ہونے کی حیثیت سے وہ کچھ بھی نہیں حاصل کر رہے تھے، اسی لیے تو وہ ایک جنگہ کہتے ہیں :

مغربی کالجوں کے پڑھے ہوئے نوجوان روحانی اعتبار سے کتنے فرومایہ

ہیں۔ ان کو معلوم نہیں کہ اسلامیات کیا ہیں۔ اور وطنیت کس چیز کا

نام ہے۔ وطنیت ان کے نزدیک لفظ وطن کا مشتق ہے اور بس !

دراصل وہ نوجوان طبقہ سے ہی نہیں بلکہ وہ اس تمام نظام معاشرت سے بھی دل برداشتہ ہو چکے تھے۔ انہوں نے اپنے اشعار میں جا بجا ماحول اور معاشرہ کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس کے کمزور پہلوؤں پر حملہ کرنے سے کہیں بھی نہیں چوکے۔ جب وہ مشرق کو دیکھتے ہیں۔ تو اسے مردہ روحانیت سے اس طرح چٹا ہوا پاتے ہیں کہ اسے باقی دنیا کی خبر ہی نہیں۔ مغرب ہے تو وہ اندھا

دھندلاویت کے گہرے غار میں گرجا جا رہا ہے اور اس کی یہ حالت ہو چکی ہے کہ اب اس کے لیے روحانی سرخوشیوں کا تصور بھی ناممکن ہو کر رہ گیا ہے۔ ہندوستان بھی ایک عجیب حالت میں تھا۔ یہاں کے لیڈر اور سیاست دان تو خیر ہمیشہ ہی علیحدہ خصوصیتوں کے مالک رہے ہیں۔ یہاں کا حساس ترین طبقہ یعنی ادیب و فن کار بھی تو جہی جمود کا شکار ہو چکے تھے۔ دو شاعری اپنی روایات میں میسر و غالب کے علاوہ دبستان لکھنؤ بھی کہتی ہے۔ گو وہ ادب ایک انحطاطی تمدن اور زوال پذیر معاشرے کے اثرات کی وجہ سے عالم وجود میں آیا تھا مگر اس کے اثرات حسرت مولائی اور ریاض ملک ملتے ہیں۔ چنانچہ اقبال نے ان لوگوں پر بھی چوٹ کی ہے:

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشہ تاریک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنران برہمنوں کا بے زار
شاعر کی نوامردہ و افسردہ دہے ذوق
افکار میں حسرت نہ بیدار
ہند کے شاعر و صورت گرد و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اہصاب پر عورت ہے سوار
خدا ۔۔ شاعر اسی افلاس تخیل میں گرفتار

تصوف خواہ فلاطونس کے افکار کا مرہون منت ہو یا بلخی تخیلات کی پہلدار مگر اتنا ضرور ہے کہ اس کی وجہ سے روحانیت کا ایک خاص حلقہ قائم ہو چکا تھا۔ اٹھارہویں صدی میں بھی تصوف کا کافی سے زیادہ حصہ ہے۔ مگر یہ تو تب کی بات ہے۔ جب تصوف میں روح باقی تھی۔ اس میں اخلاقیات کا ایک واضح تصور بھی ملتا ہے مگر

جب اس میں صرف اشغال، مجاہدات، ریاضتیں اور چلے ہی رہ گئے تو طریقت شریعت سے دست وگریز ہوا ہو گئی، اور ہندوستان میں جو تصوف تھا، علامہ کے زمانے تک وہ بالکل سجادہ نشین تک محدود ہو کے رہ گیا تھا۔ اس میں وہ جوش سرستی اور سرور نہ رہا تھا، جس کے تحت انسان انا الحق پکار اٹھتا ہے، اب صرف پیری مریدی کے پردے میں عیاشی کی جاتی تھی، اقبال نے تصوف کو کافی سے زیادہ ہلکا تنقید بنایا ہے تو وہ اسی تصوف کو بنایا ہے :

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صوفی میں

بہا نہ بے عملی کا بنی شراب الست

کہتے ہیں تو اس سے ان کی مراد صوفی کی طریقت فقط مستی احوال ہوتی ہے۔

اس ذہنی جمود اور اجتماعی انحطاط کی بڑی وجہ یہ تھی کہ انگریزوں کے خلاف تھوڑی بہت جس قسم کی جدوجہد جاری تھی، عوام اس میں پوری طرح شریک نہ تھے، کیونکہ اکثریت انگریزوں سے آزادی حاصل کرنے کو جنوں کے مترادف سمجھاتی تھی، اور مسلمان تو خیر راضی برضائے غولارہ بننے کا عرصہ سے عادی ہے، اور مہر جاگیر دار اور سرمایہ دار طبقہ انگریزوں کے جانے کے حق میں نہ تھا، کیونکہ ان کے مفادات حکمران طبقہ سے وابستہ تھے، اس وقت ترقی پسند تحریک ابھی ذہنوں میں پرورش پا رہی تھی، اور گوادب میں زندگی کا لازمی ہونا حالی نے شہر دیا تھا، مگر اسے ابھی تک کسی تحریک کی پشت پناہی حاصل نہ ہوئی تھی، یہی وجہ تھی کہ ہر طرف جمود و سکون کا سا عالم ملتا ہے، اس لیے اگر اقبال نے اگر اس قسم کے اشعار کہے تو بے جا نہ تھے :

یہی عالم ہے سلطان بحمد و برکات
کہوں کیا ماجرا اس بے بصیر کا
نہ خود ہیں نے خدا میں نے جہاں ہیں
یہی شہ کا ہے تیرے ہنر کا؟
یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دما دم صدائے کن فیکون

اس احساسِ ناتمامی کائنات نے انہیں اس کے اسباب و علل اور علل پر
سوچنے کے لیے مجبور کیا تھا اور انہوں نے بلعصری انسان کا مداوا کرنے کی بھی کوشش
کی۔ چنانچہ مسعود عالم ندوی کو ایک خط میں لکھتے ہیں :
”میری قوت و تہمت تو صرف اس چیز پر مرکوز رہتی ہے کہ ایک جدید
معاشرتی نظام تلاش کیا جائے۔ اور غائبانہ ناممکن معلوم ہوتا ہے
کہ اس کوشش میں ایک ایسے معاشرتی نظام سے قطع نظر کر لی جائے
جس کا مقصد و حید ذاتِ پات، رتبہ، درجہ، رنگ و نسل کے تمام
امتیازات کو مٹا دینا ہے“

اقبال نے اسی لیے ہر ازم کا مطالعہ کیا کہ کہیں ایسا نظام معاشرت
مل جائے جس کا مقصد و حید فلاحِ انسان ہو جو انسان کو انسان سمجھے، اولیٰ سے مزدور
کھرب اور طوائف میں تبدیلی نہ کر دے، جو مساواتِ شکم ہی کا دعوے دار نہ ہو،
بلکہ اس کے لیے کچھ روحانی اقدار کا بھی حامل ہو، اور یہ چیز اقبال کو اسلام میں نظر
آئی۔ چنانچہ ایک خط میں سید سلیمان سے دریافت کرتے ہیں :

”دنیا اس وقت عجیب کش کش میں مبتلا ہے، نظامِ عالم ایک نئی تشکیل
کا محتاج ہے۔ ان حالات میں آپ کے خیال میں اسلام اس جدید تشکیل

میں کہاں تک ممد ثابت ہو سکتا ہے :

اقبال اسلام تک ایک طویل راہ طے کر کے پہنچے ہیں اور اسی لیے ان کے مان اسلام کو ایک جذبہ باقی انداز میں پیش نہیں کیا جاتا۔ بلکہ اسلام کی روح اس کے فلسفہ اور اس کی اقدار سے بحث کی جاتی ہے، پہلے انہوں نے مغربی فلسفہ پر عبور حاصل کیا، پھر مشرق کے روحانی ذخائر یعنی تصوف کی تصنیفات کو کھنگال ڈالا اور اس کے بعد وہ اسلام تک آئے یہی وجہ ہے کہ رومی کو مرشد بناتے ہوئے بھی تصوف کے بعض نظریات مثلاً جہنمنا، تقدیر وغیرہ کے مخالف ہیں۔ چنانچہ اسلام، تصوف رومی وغیرہ سے خیالات اخذ کر کے انہوں نے اپنے معاشرے کی تشکیل نو کے لیے خودی کا تصور پیش کیا، عشق اور فقر جسے وہ قلندر خودی ہی کہتے ہیں، خودی کے تحت آتے ہیں، یہ تینوں اصطلاحات تصوف کی ہیں، مگر اقبال نے ان کے منفی پہلوؤں کو دور کر کے ان کے اثباتی پہلوؤں کو نمایاں کیا، وہ منفی خودی کے قائل نہیں بلکہ استحکام خودی چاہتے ہیں، فقر ان کیلئے گدگری نہیں ہے بلکہ وہ جذبہ بزرگوں کو ہم سر شہنشاہ کر دیتا ہے، عشق ان کے نزدیک جنسی خواہشات کا نام نہیں ہے، بلکہ کائنات کو سمجھنے اور حقیقت کو پہچاننے کا نام ہے اور وہ انسان جس میں یہ صفات ہوں مردِ مومن ہے چنانچہ خودی کی بدولت وہ عام انسانوں میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان سے بلند و برتر ہے۔

(۳)

مندرجہ بالا سطور میں جو تجربہ پیش کیا گیا، اس سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ ایک تو اقبال فنِ بلائے مقصد کے شدت سے قائل تھے، دوسرے اس نظریہ تک وہ حافظہ کے عملی تجربے سے ہو کر پہنچے تھے، اور تیسرے اقبال نے ہم عصر زندگی کے انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلوؤں کا شرف نگاہی سے تجزیہ کرتے ہوئے قوم کے

بے خودی کا نسخہ پیش کیا۔ اقبال کے بعض شاعریں نے خودی کو جس طرح سونپھ کی گاتھ بنا کر اسے قومی امراض کا امرت و حاد بنا دیا، وہ تو خیر غلو پر مبنی ہے، بات صرف یہ ہے کہ اقبال نے خودی کو اس بنیاد پر بنا کر جس فلسفیانہ نظام فکر کی تشکیل کی سکی اہمیت اس امر میں ہے کہ اردو شاعری میں پہلی مرتبہ زندگی اس کے عمومی تقاضوں اور فرد قوم کے بے ایک فلسفیانہ لائحہ عمل تجویز کیا گیا، اقبال ادب برائے مقصد کے بڑی شدت سے قائل تھے، لیکن یہ مقصدیت محض برائے مقصد نہ تھی کیونکہ اگر مقصد کی سمت اور حدود متعین نہ ہوں تو ایسی مقصدیت بھی بے مقصد ثابت ہوتی ہے، اقبال نے خودی کی صورت میں مقصدیت کا رخ متعین کیا، اس کی حدود طے کیں، چنانچہ اقبال کا ادب برائے مقصد کا نعرہ ادب برائے خودی کے سوا اور کچھ بھی نہیں:

گر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جو ہر
وائے صورتِ مگری و شاعریِ ذاتِ دمرد

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شیرِ خودی تیزا

سرد و شعر و سیاست کتابِ دین و ہنر
گر میں ان کی گرہ میں تمام یک و نہ

علم و فن از پیشِ خیزانِ حیات
علم و فن از خانہ زادانِ حیات

خمیہ بندہ خاک سے ہے نمود ان کی
 بلند تر ہے ستاروں سے ان کا لاشانہ
 اگر خودی کی حفاظت کریں تو میں حیات
 نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ
 ہوتی ہے زیرِ فلک امتوں کی رسوائی
 نمودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

اس انداز کے اشعار کی کمی نہیں۔ چنانچہ اردو کے ساتھ ساتھ فارسی کلام میں بھی خودی کی روشنی میں ادب و فن کے مقاصد کا تعین کیا گیا ہے۔ ادب و فن میں جمال، فوقی جمال اور احساس جمال جہاں ہم کردار ادا کرتے ہیں، ایک فلسفی ہونے کے باعث اقبال ان سے پوری طرح سے آگاہ تھے۔ جن کے بارے میں اقبال کا ایک جہاں کا تصور ہے۔ اس لیے اس کی صداقت میں الجھے بغیر اس موقع پر ادب و فن کے نقطہ نظر سے حسن کی بات کی جاتی ہے۔ یہ اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے نزدیک حسین و جمیل کی نمود و فراز خودی کی مرہونِ منت ہے :

جہاں خودی کا بھی ہے صاحبِ فراز و نشیب
 یہاں بھی معرکہ آما ہے خوب سے ناخوب
 نمود جس کی فراز خودی سے ہو وہ جمیل
 جو ہو نشیب میں پیدا قبیح و نامعجب

..... ان اشعار کی صورت میں ایک نئی جمالیات کا سرخ ملتا ہے۔ نمودی کی بلندی اور پستی کی صورت میں معرکہ خوب و ناخوب، اقبال کے تصور ادب و فن کے لحاظ سے بے حد اہم ہے۔ اس موقع پر یہ اہم سوال کرنا نامناسب نہ ہو گا کہ خوب و ناخوب کا یہ معرکہ کہاں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ عامی ماحول میں یا تخلیق کار کی اپنی شخصیت میں؟

اقبال کے ضمن میں یہ اساسی امر ملحوظ رہے کہ اقبال فرد کا نہیں بلکہ قوم کا شاعر ہے اس کا خطاب ہمیشہ اجتماع سے رہا ہے۔ ایک تو اس بنا پر اور دوسرے اس لیے بھی کہ وہ ادب میں مقصد پسندی کا قائل تھا، اقبال نے ہمیشہ ادب و فن کے مقاصد کو اجتماعی نقطہ نظر سے دیکھا، پرکھا اور ان کی اہمیت کا تعین کیا، ان مختلف اشعار سے اقبال کے نقطہ نظر کی بخوبی ترجمانی ہو جاتی ہے۔

مقصود ہنر سوز حیات ابدی ہے
یہ یک نفس یا دو نفس مثل شرر سیما
بے مجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں تو میں
جو ضرب بکھی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا!

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن
یہ نکتہ ہے تاریخ اہم جس کی ہے تفصیل
وہ شعر کہ پیغام حیات ابدی ہے
یا نغمہ جب مدیل ہے یا بانگِ سرافیل

شعر اور مقصود و گر آدم مگری است
شاعری ہم وار شبنمِ خبری است

اقبال عمل اور جدوجہد کا شاعر ہے۔ لہذا ہر اس نظریہ اقصویٰ یا شے کے خلاف ہے جس سے قوم کا مجموعی کردار داغ دار ہو، آئیں بے عملی کا فروغ ہو اور وہ مصائبِ زیست میں بطریقِ احسن اپنا فعال کردار ادا کرنے کی صلاحیتیں زنگ آلود کر دیئے اپنی شرفِ نگاہ سے اقبال اس حقیقت سے ابھی حاصل کر چکا تھا کہ شعر و ادب اور جملہ

فنون لطیفہ و حقیقت قوم دلت کے لیے مختلف آلات کی حیثیت رکھتے ہیں، ایسے آلات جو قومی مقاصد کے حصول میں مدد و معاون ثابت ہوتے ہیں، ان آلات کی ضرب کو اقبال ضربِ کلیم سے کم نہیں گردانتے کہ ان کے بموجب :

وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے ؟

جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز

اقبال یہ ہے خسارِ تراشی کا زمانہ

از ہر چہ با آئینہ نمائند بہ پرہیز !

یہی وجہ ہے کہ اقبال نے مختلف مواقع پر انداز اور اسلوب بدل کر فن کے حیات بخش

اور حیات پرورد گردار پر زندہ کر دیا ہے، اقبال نے شعرِ بھیدیں اس فن کو ہدفِ ملامت

بنایا اور ان فن کاروں کی خدمت کی جو گلستان میں افسردگی پھیلانے کا موجب بنتے

ہیں :

افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں !

بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز

اس افسردگی کو فرد کی اس افسردگی کے مثال سمجھنا چاہیے جو ذات کے بطون سے جنم لیتی

ہے اور جس کا اظہار اس فن کارانہ انداز سے کیا جاتا ہے کہ آفاقیت سے وہ ہر دے کے

دل کی صدا بن جاتی ہے، میر تقی میر کی شاعری اس کی خوب صورت مثال ہے اس

افسردگی کو غم و کرب و ذات، اندوہ یا حراماں ...، جو بھی نام دے لیں، اس کی اہم ترین

خصوصیت ذات کا اظہار ہے اور فن کارانہ اظہار سے الم کا تعلق ہے، اسی لیے اس

سے فن کار اور اس کے سامع دونوں ہی نفسیاتی فوائد حاصل کر سکتے ہیں (اور کرتے

ہیں) یہ دوسری بات ہے کہ صرف ذات (تخلیق کار) کا ذات (قاری) سے ہی خطاب

ہوتا ہے، لیکن اقبال جن اجتماعی مقاصد کے تابع ادب و فن کو دیکھنا چاہتے تھے،

نظاہر ہے ان میں نوات کے نوات سے اس خطاب کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی اور اغلب یہ ہے کہ افسردگی سے جنم لینے والے اور افسردگی پیدا کرنے والے شعراء ادب کا یہ نفسیاتی مفہوم اقبال کے پیش نگاہ بھی نہ ہوگا ورنہ کسی نہ کسی موقع پر غم کے کھسیاب فنکارانہ اظہار سے وابستہ کیتھارسس کے عمل کی طرف ضرور اشارہ کیا ہوتا۔ اس کے برعکس قبل نے افسردگی کو موت کے زمرہ میں شمار کرتے ہوئے اس کے خلاف اس لیے آواز بلند کی کہ ایسے منفی احساسات کا فروغ معاشرہ میں حیات بخش رویں رکاوٹ بنتا ہے۔ ہرچند کہ اقبال کے نزدیک :

موت تمہید مذاقِ زندگی کا نام ہے

نواب کے پردے میں بیلری کا کچھ پیغام

لیکن یہ موت فرد کی موت ہے۔ اقبال جب شعراء ادب میں موت کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد وہ منفی احساسات ہیں جو اجتماعی مقاصد کے حصول سے فرو ہیں اجتناب کا رجحان پیدا کرنے کا موجب بنتے ہوں :

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام

حرام میری نگاہوں میں نائے وچنگ اور باب

ان منفی رجحانات کے فروغ میں جنس جو ہم کو داراؤ کرتی ہے۔ اقبال نے اسے بھی ملحوظ رکھا ہے۔ انہوں نے اعصاب پر عورت ہے سوار کی جب بات کی تو اس سے ان کی یہی مراد تھی کہ اس میں ضرورت سے زیادہ توجہ مریضانہ ہے، صحت مند نہ نہیں، اقبال اردو کی کلاسیکی غزل کی روایات سے آگاہ تھے اور انہیں اس کا علم تھا کہ کئی سو سالہ غزلیہ شاعری عشق و عاشقی کے افسانوں اور گل و بلبل کے ترانوں کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں ہے۔ اس میں اگر کھنوی شعراء کی جنسی متبدل شاعری بھی شمار کریں۔ (جس پر حالی نے بھی شدید تنقید کی تھی) تو اقبال کے مخاطبین کا اندازہ

ہو جاتا ہے :

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشہ تاریک میں قوموں کے خراب
چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار
ہند کے شاعر و صورت نگار افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت کے سوار

میرے خیال میں اقبال نے افسانہ نویسوں کو یوں ہی ساتھ شامل کر لیا ہے۔ کیونکہ ان اشعار کے زائد تحریر تک برصغیر میں ابھی افسانہ میں بے باک حقیقت نگاری اور جنسی واقعیت نگاری کی تحریک کا آغاز نہ ہوا تھا۔ اردو افسانہ میں جنس کے مہلین یعنی منثو اور عصمت نے ابھی لکھا ہی نہ سیکھا تھا۔ یہ بات غیور ہم ہے لیکن اس امر کی طرف اس لیے توجہ دانی ضروری تھی کہ یار لوگ اقبال کے اس ایک شعر کا حوالہ دے کر اردو افسانے کو مطمئن کر دیتے ہیں۔ خیر یہ تو ایک جملہ مضمر تھا۔ بات ہو رہی تھی یہ کہ اقبال ان شعرا کو سخت ناپسند کرتے ہیں جو ... کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار۔ اقبال شعرا و ادب کے حیات آموز مقصد کے کس شد و مد سے قائل تھے۔ اس کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ مختلف اوقات میں لکھی گئی نثری تحریروں میں بھی اقبال نے ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ ۱۹۳۳ء میں کابل کی ایک ادبی انجمن میں اقبال نے جن خیالات کا اظہار کیا وہ مول بالا اشعار کی تفسیر ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ اقبال کے مخصوص تصور ادب کی تفہیم کے لیے اساس بھی مہیا کرتے ہیں :

”میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی

یامحماری ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور نصرت گار ہے اسی بنا پر میرا آرٹ کو ایسا دو اختراع سمجھتا ہوں کہ محض آدھ تفریحی شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد کو آ باد بھی کر سکتا ہے اور ہر باد بھی ... بشعر ایہ پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے سچے رہنما بنیں زندگی کی عظمت اور بزرگی کی بھانے موت کو زیادہ بڑھا کر نہ کھائیں کیونکہ جب آرٹ موت کا انتشار کھینچتا ہے اور اس کو بڑھا چڑھا کر دکھاتا ہے اس وقت وہ سخت خوفناک اور ہر باد کن ہو جاتا ہے اور جو حسن قوت سے خالی ہو وہ محض پیام موت ہے :

دلبری بے قاہری جاو گری است

دلبری ہا قاہری پیغمبری است

اقبال کو شعرو ادب کا یہ تصور اتنا مرغوب ہے کہ اس کی مراحت و توفیق کے کسی موقع کو وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے چنانچہ آں حضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے ایک قول مبارک کے حوالے سے بھی یہی نکتہ اجاگر کیا گیا ہے اقبال نے ۱۹۱۷ء میں ایک مختصر مضمون جناب رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم کا ادبی تبصرہ ”قلم بند کیا تھا وہ بھی اقبال کے خیالات پر روشنی ڈالتا ہے اقبال رقم طراز ہیں :

حضور سرور کائنات صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنے عہد کی عربی شاعری کی نسبت وقتاً فوقتاً جن ناقصانہ خیالات کا اظہار فرمایا ان کی روشنی میں تاریخ کے بے خط پاشاں کا حکم رکھتی ہے لیکن دو موقعوں پر جو تنقیدات آپ نے ارشاد فرمائیں ان سے مسلمانان ہند کو آج کل کے زمانے میں برا فائدہ پہنچ سکتا ہے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج بھی انہیں ایک نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے

شاعری کیسے ہونی چاہیے، اور کیسی نہ ہونی چاہیے۔ یہ وہ عقیدہ ہے جسے جناب رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم کے وجوہات نے اس طرح حل کیا کہ امراء القیس نے اسلام کے چالیس سال پہلے کا زمانہ پایا ہے روایت ہمیں بتاتی ہے کہ جناب پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم نے اس کی نسبت ایک موقع پر حسب ذیل رائے ظاہر فرمائی :

اشعرنا شعراء وقائمهم الى النار

ترجمہ : یعنی وہ شاعروں کا سرتاج تو ہے، لیکن جہنم کے مرحلے میں ان سب کا

سپہ سالار بھی ہے ؟

امراء القیس قوم تہذیبی اور ادبی کوشش میں لانے کی بجائے اپنے سامعین کے تخیل پر جادو کے دورے دلاتا ہے، اور ان میں بجائے ہوشیاری کے بے خودی کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنون لطیفہ کے اس اہم اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے مہاسن اور انسانی زندگی کے مہاسن یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہی ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر بہت اچھا شعر کہے لیکن وہی شعر شہنشاہی والے کو اعلیٰ علین کی سیر کرانے کی بجائے اسفل سافلین کا تماشہ دکھا دے۔ شاعری دراصل ساحری ہے۔ اور اس شاعر پر چیف ہے جو قومی زندگی کی مشکلات و امتزاجات میں دلغزہ کی شان پیدا کرنے کی بجائے وہ فرسودگی و انحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھا دے۔ اس طور پر اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے اس کا تو فرض ہے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا جو حصہ اسے دکھایا گیا ہے، اس میں اوروں کو بھی شریک کرے، نہ یہ انسانی گیرہ بن کر جو رہی ہیں پونہی ان کے پاس چھاس کو ہتھیالے ؟

یہ اقتباس قدرے طویل تو ہے، لیکن اس سے اقبال کے تصور ادب کی صراحت

کمال طور سے ہو جاتی ہے۔ اس مضمون میں اقبال نے آگے چل کر آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے ایک اور قول کی روشنی میں جو نتیجہ اخذ کیا وہ ادب ہر لئے زندگی یا ادب ہر لئے مقصد یا ادب ہر لئے قوم.... (جو بھی نام دے لیں) سب کی اساس مہیا کرتا ہے۔ اقبال کے بموجب آپ حضرت (صلی اللہ علیہ وسلم) نے جو اس قدر شعر کی تعریف فرمائی۔ اس سے صفت کے ایک دوسرے بڑے اصول کی شرح ہوتی ہے کہ صفت حیات انسانی کے تابع ہے، اس پر فوقیت نہیں رکھتی، ہر وہ استعداد جو مہیا کیے بغیر نے فطرت انسانی میں ولایت کی ہے، اور ہر وہ توانائی جو انسان کے دل و دماغ کو بخشتی گئی ہے، ایک مقصد، وجہ اور ایک غایت، ان غایات کے لیے وقف ہے یعنی قومی زندگی جو آفتاب بن کر چمکے، قوت سے بہرہ، جوش سے سرشار ہو، ہر انسانی صفت اس غایت، آفرین کے تابع اور مطیع ہونی چاہیے، اور ہر شے کی قدر و قیمت کا معیار یہی ہونا چاہیے۔“

مضمون کی ابتداء میں حافظ کے بارے میں اقبال کے جو خیالات درج ہیں اگر ان اقتباسات کی روشنی میں ان کا مطالعہ کریں تو یہ امر بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال نے اسرار خودی میں افلاطون اور حافظ پر کیوں اعتراضات کیے تھے، اولاً سی تناظر میں ان اشعار کا مطالعہ سود مند رہے گا، جن میں اقبال نے شعراء ادب اور فنون لطیفہ کے بارے میں اپنے مخصوص تصورات کا اظہار کیا ہے۔

(۳)

جیسا کہ عرض کیا گیا اقبال اجتماع کا شاعر ہے۔ اس کا خطاب قوم سے تھا اس لیے اس نے فروکے حیثیت ایک فرد کو بھی اہمیت تسلیم نہ کی، اسی لیے اقبال نے بہ شاعرانہ کی بات کی تو ان کی شاعری کے مجموعی تاثر سے غرض رکھی اور اسی کو مد نظر رکھتے ہوئے ان کے بارے میں ابھی یا میری رائے کا اظہار کیا۔ اس معاملہ میں اقبال اس قدر

مقصد پسند ہیں کہ وہ اپنے معیار کے سرو ملنا بھی پسند نہیں کرتے، جس کے نتیجے میں بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اقبال کے نوہن میں دو الگ الگ ہوا بند خانے ہیں۔ ایک میں شاعر ہے تو دوسرے میں شاعری۔ اقبال صرف ایک خانے سے سروکار رکھتے ہیں جبکہ شاعر کے خانے پر تال لگا کر اس کی چابی کہیں گنوا دی ہے۔ اس امر کا اندازہ حافظ کے بارے میں ان کے رویے سے ہو جاتا ہے،

”لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میں نے حافظ کو زندگی باز، شراب خور، کھلبلاؤ، ہفت
فصلوں میں مبتلا ہیں۔ مجھ کو ان کی پرائیویٹ زندگی سے کوئی سروکار نہیں
مجھ کو صرف اس نصب العین کی تشقیر کرنا مقصود ہے جو بحیثیت ایک
صوفی ہونے کے ان کے پیش نظر ہے۔“

شاید ہادی النظر میں یہ رویہ عجیب سا محسوس ہو سیکر اقبال کے پورے
تناظر میں یہ ہرگز عجیب نہیں معلوم ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کا نظام فکر کسی ایک فرد

۱۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار:

فرو قائم ربط ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دیامیں ادبیوں دیا کچھ نہیں

ملت کے ساتھ رابطہ استوار رکھو !
ہیو ستہ رہ شجر سے امیہ بہار رکھو !

ڈال غمی جو فصل خزاں میں شجر سے ٹوٹ
نہیں ہری ہو سما ہو بہار سے

کے لیے نہیں بلکہ افراد کے لیے ہے۔ اس مضمون میں بھی اس امر پر زور دیتے ہوئے
 نیکو اقبال کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اقبال کے ہاں انسان کا ارفع ترین
 تصور مرد مومن کی صورت میں ملتا ہے۔ مرد مومن کے اقبال نے جس طرح سے خود غفل
 ستوارے ہیں۔ اس سے نوہن ٹرونگ کے 'COLLECTIVE MAN' کی طرف
 جاتا ہے۔ جب تخلیق کار زندگی اور فن کے تقاضوں سے بطریق احسن عہدہ برآ ہو کر
 ہرول کی دھڑکن کا ترجمان بن جاتا ہے تو ٹرونگ اسے اجتماعی مرد کا نام دیتا ہے۔ گو
 ٹرونگ کی نفسیات میں اجتماع ضدین ملتا ہے۔ اس لیے وہ مرد اور عورت ہر دو میں
 مردانہ روح (ANIMUS) اور زنانہ روح (ANIMA) کا اشتراک
 عمل دیکھ سکتا ہے۔ لیکن اپنے اجتماعی مرد میں اس نے اقبال کے مرد مومن کی مانند
 جلال اور جمال کا اختراچ نہ دیکھا۔ جلال و جمال کا اجتماع اس لحاظ سے بہت معنی خیز
 ہے کہ اقبال اعلیٰ فن پارے میں نہ صرف جلال و جمال دیکھتے ہیں۔ بلکہ اسے تخلیق کار کے
 جلال و جمال کا عکس بھی سمجھتے ہیں۔ بالفاظ دیگر تخلیق کار اور تخلیق جلال و جمال کی
 صورت میں ایک ہو جاتے ہیں۔ تخلیق تخلیق کار کے جلال و جمال سے رنگ و دام
 پاتی ہے۔ اور پھر تخلیق میں جلال و جمال کا یہ رنگ و دام تخلیق کار کے دام کا باعث
 بنتا ہے۔ اسی لیے تو مسہد قرطبہ دیکھ کر وہ یہ کہتے ہیں:

تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل

وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

داخل رہے کہ یہ اقبال کا ایک تاثر نہ تھا بلکہ اس کے پیچھے ایک پوری سوچ حتی
 ہے۔ چنانچہ ایک ملاقات میں پروفیسر عمید احمد خاں کے اس سوال کے جواب میں
 سر آپ نے سپین میں قصر الحمراء دیکھا ہوگا۔ اس کے متعلق آپ کی کیا رائے ہے ؟
 علامہ نے فرمایا کہ مسلمانوں کی عمارات و قسم کی ہیں، جلالی اور جمالی... اور یہ دونوں

قسم کی عمارات اپنے بنانے والوں کے کردار کا آئینہ ہیں۔ جہاں گیارہ شاہ جہاں اور عالمگیر میں محبت کا عنصر زیادہ تھا، اس لیے تاج محل، شاہدرہ، شالامار اور شاہی مسجد لاہور حسن و جمال کا مظہر بن گئی۔ شیر شاہ سوری پیکر جلال تھا، اس لیے اس کے تعمیر کردہ قلعوں سے بیعت برستی ہے۔ یہی حال فرعون مصر کا تھا، لہذا کے پانی بنوہ تھے جن میں شدت اور سخت گیری زیادہ تھی۔ اس لیے انھار کو دیکھ کر خوف سا آنے لگتا ہے۔ میں نے انھار میں ہر جگہ ”ہو الغالب“ لکھا دیکھا اور ایسے حصوں کی تلاش بھی کرتا رہا جن سے انسان کے غالب ہونے کا تصور پیدا ہو۔ لیکن میری یہ تلاش ناکام رہی ہے۔

اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح سے جمال کو جلال کے ساتھ متصف قرار دیا اور واضح ترین الفاظ میں کہا:

دلبری ہے قاہری جا دو گری است

دلبری با قاہری پیٹمیری است

یہ خیال اقبال کے تصور حسن میں اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ اقبال کے مفسرین نے اس پر بہت کچھ لکھا اور اس کی تشریح و توضیح میں فلسفیانہ موٹے گانیاں بھی کیں۔ میری دانت میں اسے مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ اقبال کے نزدیک نرا جمال نسوانی خصوصیت زندگی اور فن میں نسوانی اصول (FEMALE PRINCIPLE) کی ترجمانی بنتی ہے۔ اس کے برعکس اپنی خاص

صورت میں جلال مردانہ صفت ہے۔ اور حیات و تخلیق میں مردانہ اصول (MALE PRINCIPLE) کی مظہر قرار دی جا سکتی ہے۔ اسی لیے تو وہ کہتے ہیں:

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
مرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناگ

اقبال نے جو بار بار جمال پر جلال کو نوعیت دی تو اس کی بھی یہی وجہ ہے کہ اقبال زندگی میں نفسوانی اصول کی سر بلندی نہ دیکھ سکے بلکہ یہ قومی مقاصد کے حصول میں کس طرح سے بھی مدد نہ ہو سکتا تھا، اسی لیے اقبال نے اپنے آئیٹریل مرو میں جلال و جمال کا اختراچ دیکھنا پسند کیا، بعض مغرضین کو اس میں جو تضاد نظر آیا وہ غلط ہے۔ یہ اجتماع حسین نہیں بلکہ زندگی کے دونوں رنگوں جلال و جمال سے ایک مکمل پیکر کی تشکیل مقصود ہے۔ شرونگ کی نفسیات کی روشنی میں اگر جلال و جمال کو لیں تو یہی وہ مروانہ روح اور نہائلی یعنی "ANIMA" اور "ANIMUS" والی بات بن جاتی ہے۔ اس نفسیاتی نقطہ نظر سے اب تک مرد مومن کا تجزیہ نہ کیا گیا، اگر شرونگ کی نفسیات کی روشنی میں یہ مطالعہ ہو تو دلچسپ نتائج مرتب ہو سکتے ہیں۔ اس سے اقبال کی سبکی نہ ہوگی کہ شرونگ کے مخالفین اسے طعنے سے صوفی کہا کرتے تھے۔

ویسے خود اقبال کو بھی زندگی کے ہن و دھولوں کا گہرا اور اک تھا، وہ جب شعر ہی نقطہ نظر سے لے لے اور آلائی بات کرتے ہیں تو دراصل شنویت ہی کی بات کرتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک زندگی اور فن میں جلال و جمال کی کیا اہمیت ہے اس کا اندازہ اس شعر سے لگایا جا سکتا ہے :

۱۔ دِ اَلَا اِتِّسَابِ کَاسَنَات

۲۔ دِ اَلَا فَتْحِ بَابِ کَاسَنَات

جلال و جمال کے اختراچ سے اقبال نے جس طرح اپنے مخصوص تصوف کی وضاحت کی غالباً مسہد قرطیبہ اس کی بہترین مثال ہے۔ اقبال کے نقطہ نظر سے بھی اور اردو شاعری میں بھی اس نظم کی وضاحت میں مفصل مقالے لکھے جا چکے ہیں۔ اس

یہ مسبقہ قرطہ ”کی محض توضیح سے بچتے ہوئے چند اشارات پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ اقبال نے پہلے بند میں اپنے تصور زمان کی وضاحت کرتے ہوئے سلسلہ روز و شب میری کائنات ”کہہ کر زمانے کے اس جبر کی نشان دہی کی، جس میں زمانہ کے مقابلہ میں فانی ہونے کی بنا پر انسان مبتلا رہتا ہے۔ انسان کا فانی ہونا محض اس بنا پر نہیں کہ وہ ایک خاص لمحے میں وقت کے دھارے سے نکل کر عدم آمادہ ہو جاتا ہے بلکہ اس لیے کہ زمانہ سب کو پرکھتا ہے، چنانچہ زمانے کے معیار کے لحاظ سے :

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری ہلک موت ہے میری ہلک

زمانے کا یہ وہ جبر ہے جس سے انسان کو مغر نہیں ہر چند کہ انسان تخلیق دیا تو ابدی، صلاحیتوں سے زمانے کے اس جبر کا مقابلہ کرنے کی سعی کرتا ہے لیکن :

آئی وفائی تمام مجنوںہ طائے ہنر

کار جہاں بے ثبات، کار جہاں بے ثبات

اول و آخر فنا باطن و ظاہر فنا

نقش کہن ہو کہ نو منزل آخر فنا!

یوں جب اقبال نے زمانے کی حاکمیت ثابت کر دی، اور کم از کم اسے انسان اور اس کے معجزہ طائے ہنر کے مقابلہ میں غیر فانی بھی ثابت کر دیا تو پھر اس نقشِ گرجا ”کے مقابلہ میں استثنائی مثال پیش کرتے ہوئے صرف ایک نقشِ میں رنگِ ثبات دوام ”دیکھا :

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثبات دوام

جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

کون مردِ خدا ؟

مرو خدا کا عمل عشق سے صاحب فرہغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام

اور یہ کہ :

عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
یہی عشق مرد مومن میں وہ تخلیقی وصف، تخلیقی لگن اور تخلیقی جوہر پیدا کرتا ہے جسے
اقبال نے خونِ جگر سے تعبیر کرتے ہوئے شعر و ادب اور فنونِ لطیفہ و فنونِ منیہ
کی اساس قرار دیا :

رنگ ہو یا نشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت
مہذبہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود !!
قطرۂ جونِ جگر، بسل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

یہ تصور فنِ اجاگر کرنے کے بعد اقبال نے اس کا اطلاق مسجدِ قرطبہ پر کیا تو یہ خیال انروز
نکتہ نکال کے تخلیقی، تخلیق کار کی شخصیت کا عکس ہوتی ہے جہی تو مسجدِ قرطبہ کو دیکھ کر
یہ کہا :

تیرا جلال و جمال مرو خدا کی بدبیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

اور یہ کہ :

تمجہ سے ہوا آشکار ہندہ مومن کا لڑ
جہاں تک اقبال کے تصور فن کا تعلق ہے تو مسجدِ قرطبہ ”یہاں نہ ختم“ بھی جاسکتی ہے۔
اس مختصر تجزیاتی مطالعے سے پانچ نکات اجاگر ہوتے ہیں۔ ایسے پانچ نکات جو نہ
صرف اساسی ہیں۔ بلکہ جن کی توثیق اقبال کی دیگر منظومات سے بھی

ہو جاتی ہے ۔

ا۔ زمانے کا جبر

ب۔ (مگر) مردِ خدا کی تخلیق زمانے کے جبر سے آزاد ہے۔

ج۔ (اس لیے کہ) مردِ خدا عشق سے کام لیتا ہے۔

د۔ عشقِ خونِ جگر بن کر اس میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرتا ہے۔

س۔ تخلیق، تخلیق کار کی شخصیت کی عکاس ہوتی ہے۔

یہ ہیں وہ پانچ بنیادی اصول جن پر اقبال کے تصور فن کی اساس، استوار کی جا سکتی ہے۔ اقبال دراصل ایک نئی جمالیات کی تشکیل کی سعی کر رہے تھے۔ ایسی جمالیات جو اسلامی تصورات سے ہم آہنگ ہو تاکہ وہ مسلمانوں کے لیے پرکھ کا ایک معیار بن سکے۔ واضح رہے کہ اقبال کے نزدیک مسلمانوں سے محض برصغیر کے مسلمان مراد نہ تھے نہ ہی وہ صرف ان سے خطاب کرتے تھے۔ اقبال نے دنیا بھر کے مسلمانوں کو پیغام دیا تھا، ان سطروں پر یہ مضمون ختم کیا جا سکتا ہے اور شاید کسی کوششگی کا احساس بھی نہ ہو، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اقبال کی اصل اہمیت مردِ مومن، خونِ جگر اور عشق ایسے الفاظ سے خصوصی معانی وابستہ کرنے میں نہیں بلکہ اس لیے کہ جس طرح مردِ مومن کی صورت میں اس نے آدمِ خاکی کی معراج دیکھی اور تمام انسانی جذبات و احساسات کا عشق کی صورت میں شخصیت پر از نکال دیکھا، اسی طرح اس نے مردِ مومن، خونِ جگر اور عشق کے امتزاج سے جنم لینے والی تخلیق کو وہ بلند مقام عطا کیا کہ وہ سلسلہٴ رذو شب کے جبر سے نہ صرف آزاد ہو جاتی ہے بلکہ اسی کی بدولت انسان خود خالق کائنات تک جا پہنچتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی تخلیق کی بنیاد پر اس سے مسابقت کا دعویٰ بھی کر سکتا ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد نا مرنے اپنی تالیف جمالیات (قرآن حکیم کی روشنی میں) خدا

کی تخلیقی صفات اجاگر کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا :

..... باری تعالیٰ کی تخلیقی فعلیت کی تکنیک ہر فن کار کے لیے معیاری اور مثالی حیثیت کا حکم رکھتی ہے۔ لہذا اعلیٰ فن کار بننے یا فنکاری میں کمال پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ انسان اس کی تکنیک کو حتی المقدور زیادہ سے زیادہ اپنانے کی کوشش کرے اور یہ واقعہ ہے کہ اس کا عمل تخلیق جس قدر اس تکنیک سے مطابقت و ہم آہنگی رکھے گا، اسی قدر اسی کی فنی تخلیقات جمالیاتی قدر واپ کی حامل ہوں گی۔

یہ بات تو بہت خوب صورت لگتی ہے لیکن اس میں ایک دو مضمرات قابل غور ہیں، ایک تو یہ کہ انسان مخلوق ہے، اس لیے اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے لیے اپنائی گئی تکنیک خالق حقیقی کی تخلیق اور تکنیک سے کسی صورت میں بھی نہیں پڑھ سکتی۔ اسے یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ خالق نے پرندہ بنایا تو مخلوق زیادہ سے زیادہ پرندے کی تصویر بنانے پر قادر ہو سکتی ہے، اس میں کتنی ہی مہارت اور فنکارانہ صلاحیتوں کا ہی کیوں نہ اظہار کیا جائے۔ پرندے کی تصویر پرندہ بن کہ چہا نہیں سکتی، مخلوق کے لیے فن کارانہ کاوش انسانی زندگی کے تضادات اور زمانے کے جبر سے نجات حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہوتی ہے، چنانچہ تخلیق اس سہی کی کامیابی یا ناکامی کی منظر ہوتی ہے، صرف خدا کی تکنیک اپنانے کا مطلب یہ ہوگا کہ فن کار خود سے ایک بہت بڑے اور اعلیٰ فن کار کی تکنیک کے دائرہ میں آنکھیں بند کر کے گولہ کا بیل بنادے، اور اس پر مستزاد احساسِ ناتمامی کا یہ احساس کہ سب کچھ سرگزرے مگر اصل تک نہ پہنچے، لہذا حق تو یہ ہے کہ حتیٰ ادا نہ ہوا، ملو کٹر نصیر احمد ناصر صاحب کو شاید خود بھی اس کا احساس نہ ہوا ہو کہ انہوں نے تخلیقی فن کار کو کس DILEMMA سے دوچار کر دیا جہاں گویم مشکل دگر دگر گویم مشکل والی بات ہے۔

مگر یہ اقبال کی بھی فی ایس کا کمال ہے کہ انہوں نے اس الجھن کا حل تلاش کر لیا اقبال کے بموجب انسان اور خدا کا رشتہ محض آقا اور غلام کا رشتہ نہیں، بلکہ وہ مرد و مؤن بن کر اور پھر عشق اور خونِ جگر کو برص کے کار لا کر اپنی تخلیق کے ذریعہ نہ صرف فطرت کو تسخیر کر سکتا ہے :

دیرِ مِتلاطم ہوں تری موجِ گہرے
شرمندہ ہو فطرت ترے امجازِ ہنر سے
فطرت کی غلامی سے کر آنا و ہنر کو
صیاد میں مردانِ ہنرمند کہ پتھیر ؟

فن کار کی منزل محض فطرت کو شرمندہ کرنا نہیں اور نہ فطرت کی غلامی سے ہنر کو آزاد کرنا اس کا منصب ہے کیونکہ اقبال اس کے لیے زیادہ بلند مقام دیکھتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انسان اپنی تخلیق سے فطرت کا صیاد بننے کے بجائے فطرت کو زیر کرتا اور اس کی کچی کا توڑ دریافت کرتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انسان کی تخلیقی صلاحیت امجازِ ہنر کی صورت میں اسے خدا کی سطح تک لے آتی ہے اور وہ پہلے یوں طعنہ زن ہوتا ہے :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں پہچاں تیرا ہے یا میرا

لیکن اس سے اگلے مرحلے پر وہ فطرت کی اس کچی کو بھی اپنے ہنر سے دھڑکتے ہوئے اس کی تکمیل کرتا ہے اور پھر وہ برابر ہی کی سطح پر سے یوں گویا ہوتا ہے :

تو شبِ آفریدی، چرخِ آفریدم
سُغالِ آفریدی، ایاغِ آفریدم
بیابانِ وکسار و زرخِ آفریدی
خیابانِ و گلزار و باغِ آفریدم

من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

اقبال نے ان خیالات کا اظہار شعر کے علاوہ نثر میں بھی کیا ہے۔ چنانچہ مرقع چغتائی کا انگریزی میں پیش لفظ بڑی واضح مثال کی حیثیت رکھتا ہے:

”میں آدم کو زندگی اور شخصیت کے تابع گردانتا ہوں۔ انسان اور خدا دونوں ہی کا وجود تخلیق سے عبارت ہے۔ انسانیت کے لیے مبدائے فیض بننے والا خدا زندگی کی چیرہ دستیوں کے خلاف سینہ سپر ہوتا ہے۔ اس بنا پر وہ خدا کا ہم نفس ہو جاتا ہے اور یوں ابدیت اور ناس کو اپنی روح میں سمویا ہوا محسوس کرتا ہے۔۔۔۔۔ یہ وہی آرٹ ہے جو خدائی صفات کو انسانی روح میں جذب کر کے مقصد حلیل کا حامل ہوتا ہے۔ اور اسی سے تخلقوا باخلاق اللہ اجر غیر ممنون اور لاندوال تخلیقی وجدان حاصل ہوتا ہے جس سے بالآخر انسان روئے ارضی پر نیا بت الہی کا منصب حاصل کرتا ہے۔“

حالی اور اقبال کے مقامات آہ و فغاں

آج انجمن حمایت اسلام اپنے تعلیمی اداروں کی بنیاد پر مشہور ہے۔ لیکن ایک زمانہ تھا کہ اس نے سماجی اور تہذیبی ادارے ایسی حیثیت اختیار کر رکھی تھی۔

چنانچہ برصغیر کی جن نامور ہستیوں کا انجمن سے بلا واسطہ یا بالواسطہ قسم کا تعلق رہا ہے۔ ان میں اقبال غالباً سرفہرست ہے۔ ۱۸۹۱ء میں اقبال نے انجمن کے سالانہ جلسہ میں جب اپنی مشہور نظم ”ناگہ تمیم“ پڑھی تو انجمن اور اقبال دونوں ہی کو بے حد شہرت ملی۔ اس کے بعد علامہ نے انجمن کے سالانہ جلسوں کے لیے اور بھی کئی نظمیں لکھیں جن میں ”نورِ ایمت“، ”بہ حضور سرور کائنات“ اور ”دلِ تاباں“ میں موجود ہیں۔ ”دلِ دراصل طویل نظم فریادِ امت تھا ایک بند ہے“ بعد میں انجمن سے یہ تعلق محض نظمیں سن کر چندہ جمع کرنے تک ہی نہ رہا۔ بلکہ اقبال اس کے انتظامی امور سے بھی وابستہ رہے۔ ”شکوہ“ اپریل ۱۹۱۱ء میں انجمن حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں پڑھی گئی البتہ جواب ”شکوہ“ دو سال بعد لکھی گئی۔

”شکوہ“ اور ”جواب شکوہ“ علامہ اقبال کے کلام میں ہی نہیں بلکہ اردو کے شعری

اوپ میں بھی ایک مخصوص مقام کی حامل ہیں۔ یہ اقبال کی ان دونوں نظموں میں سے ہیں، جن کی مقبولیت بدلتے اوہی نظریات اور پسند کے تغیر پذیر معانی کے باوجود اب تک برقرار ہے۔ دونوں نظمیں مسدس ہیں، اردو میں حالی کی نثر و جزیرا سلام سب سے زیادہ مشہور مسدس بھی جاسکتی ہے۔ بلکہ اس کے بعد اور کوئی شاعر مسدس میں وہ انداز نہ پیدا کر سکا۔ یہ اقبال کی تخلیقی صلاحیتوں کا اعجاز ہے کہ ایک ایسی ہیئت میں دو لفظ والی نظمیں لکھیں جس میں پہلے سے ایک نمونہ کلاسیک ایسا وجود حاصل کر چکا ہے۔ اردو کی شعری تاریخ میں مسدس کی اپنی ایک جداگانہ تاریخ ہے۔ یہ اچانک ہی وار نہ ہو گئی بلکہ بتدریج یہ روپ اختیار کیا، یہ امر بھی خالی از غیب نہیں کہ مسدس کو شہرت مرثیوں سے ملی، اور اتنی شہرت ملی کہ پھر یہ اسی سے ہی مخصوص ہو کر رہ گئی۔ اس لحاظ سے تو اردو میں مرثیے کی ہیئت کے ارتقاء کا مطالعہ و ماحصل مسدس کی صورت پذیر کی کا مطالعہ بن جاتا ہے۔ فرد، دویتی، خمس اور پھر مسدس، مرثیے نے ہیئت کے یہ تمام مدارج طے کر لیے، اور وہ مسدس تک آپہنچا تو تیس اور دیگر نے مرثیے کے ساتھ ساتھ مسدس کو فنی بلندی کے اس بام بلند تک پہنچا دیا کہ نہ صرف مرثیے اور مسدس یک جان و وقائب ہو کر رہ گئے۔ بلکہ آنے والوں کے لیے فنی عظمت کے اس بحر و قناری کی شناساوری بھی ناممکن ٹھہری۔ ساتھ ہی ہمیشہ کے لیے یہ بھی طے پا گیا کہ مؤثر مرثیے صرف مسدس کی صورت میں ہی کہا جاسکتا ہے۔

یہ ہے وہ اوہی تناظر جس میں حالی آتے ہیں، ۱۷۷۷ء کا خونیں ہنگامہ، مغل سلطنت کا انقطاع، بہادر شاہ ظفر کی جلا وطنی، برصغیر پر انگریزی راج، انگریزوں اور مسلمانوں کا ایک دوسرے کے بارے میں معاندانہ رویہ، سرسید کی تحریک اور اس کے اصلاحی مقاصد... ان سب کے باوجود میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ یہاں اس کے اعادہ کی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ لہذا اس عہد کے جملہ کوائف کو مؤلف

رکھتے ہوئے اس امر پر یقیناً زور دیا جاسکتا ہے کہ حالی نے نہ صرف شعوری طور سے اس حقیقت کو محسوس کیا کہ ادب کو زندگی کے تقاضوں سے آنکھیں بند نہیں کرنی چاہئیں۔ بلکہ یہ بھی کہ اسے عصری میلانات کی ترجمانی کا حق بھی ادا کرنا چاہیئے۔ حالی نے مروج غزل کے مخصوص مضامین اور اسالیب سے اظہار بے زاری کیا تو اس کا محرک ادبی یا تنقیدی مقاصد نہ تھے وہ تہنید ہی اور تمدنی نتائج تھے جن کے حصول کے لیے وہ اردو شعروادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب برائے مقصد کی بات کر رہے تھے۔ جب وہ شاعر کے کی طرح پر غزل نہ لکھنے کا عندر پیش کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں:

پریہ ڈر ہے کہیں اپنی بھی وہی ہو نہ مثال

قبہ چوں پیر شود پیشہ کند دلالی !!

تو یہ محض لکھنوی غزل کی چرچا چاٹنی کی مذمت ہی نہیں بلکہ غزل کے حوالے سے وہ مسلم تمدن کے ان عناصر سے بھی اظہار بے زاری کر رہے تھے جنہوں نے بتوں کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ اسی لیے وہ بت شکنی کے انداز میں یوں گویا ہوتے ہیں:

حالی اب آدھ پروی مغربی کریں

بس اقتلائے مصحفی و میسر کر چکے !

اب یہ دوسری بات ہے کہ حالی کی اپنی فطرت میں جو تاری تھی اس کے نتیجے میں وہ بت شکنی کے باوجود مغربی کی صورت میں خداوندانہ نوکے لیے معبد تعمیر کر رہے تھے، قومی شاعر ہونے کے لحاظ سے اسی بنا پر اقبال حالی سے بڑھ جاتے ہیں کہ اقبال نے سب سے پہلے مغرب کے سوشلسٹ پر حملہ کیا، لیکن غالباً حالی سے اتنے پختہ شعور کی توقع بے جا ہوگی، اور بالخصوص ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات میں تو حالی (یا کوئی اور بھی)، ۱۹۳۷ء کا خواب دیکھنے کی سکت نہ رکھتا تھا، لہذا اپنے زمانے کے لحاظ سے تو حالی صرف یہی کہہ سکتے تھے:

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں حالتی نے کھولی ہے دکاں سبے الگ

حالی کا گاہکوں کی بے خبری کا شکوہ بالکل درست ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی نے پہلی مرتبہ غزل کے مستمات سے انحراف کرتے ہوئے عشق و محبت کے لطیف مضامین کی جگہ نئی تقاضوں کے ساتھ ساتھ دہلی مرحوم بلکہ امت مرحوم کا مرثیہ چھیڑا۔ چنانچہ حالی کی غزل کا یہ روپ اردو غزل کے مستمات سے انحراف بھی تھا اور ایک نئی روایت کی داغ بیل بھی، بخود حالی کو بھی اس امر کا احساس تھا کہ انکی غزل غالب غزل کی اس مخصوص رنگت سے عاری ہے جس کے انہماک کھینچتے تغزل کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے اور خود انہیں یہ احساس بھی تھا کہ زمانہ اس نئے آہنگ کے لیے تیار نہیں!

۱۔ حالی نے مسدس کے دیہے میں بڑے دلچسپ انداز میں طنز کیا ہے:
شاعری کی بدولت چند روز جھوٹا عاشق بننا پڑا، ایک خیالی معشوق
کی چاہ میں برسوں و شب جنون کی وہ خاک اڑائی کہ قیس و نیراز کو
گم کر دیا، کبھی ناتریم شمی سے ربیع مسکوں کو ہلا ڈالا، کبھی چشم وریا بار
سے تمام عالم کو ڈبو دیا، آہ و فغاں کے شور سے کربو یوں کے کان پر
ہو گئے، شکایتوں کی بوچھاڑ سے زمانہ چیخ اٹھا، طعنوں کی بھربھار
سے آسمان چھلنی ہو گیا، جب رشک کا تلاءم ہوا تو ساری خدائی کو
رقیب سمجھا، یہاں تک کہ آپ اپنے سے بدگمان ہو گئے، جب شوق کا کام
دریا اٹھا تو کشش دل سے جذب مقناطیسی اور قوت کهربائی کا کام
لیا، بار بار تیغ ابرو سے شہید ہوئے اور بار بار ایک ٹھوکر سے جی اٹھے، گویا
زندگی ایک پیرا بن تھا جس کو جب چاہا تو رو یا اور جب چاہا تو پھینک دیا!

نزل میں وہ رنگت نہیں تیری حالی

الہامیں نہ بس آپ دھرپت زیادہ

ہو سکتا ہے یہ ہے رنگ "شاعری ان کے معاصرین کے لیے واقعی بے مزہ ہی ہو۔ داغ اور اسیر کے نثار غلام نے میں حالی کی قومی شاعری کی طوطی کو کون سبتا؟ داغ اور اسیر کی زمی، محاورہ گوئی اور صنعتوں کے سامنے حالی کی دھرپت کے الپ کون سننا؟ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ قومی نقطہ نظر سے حالی کی شاعرانہ کاوشیں رائے گماں نہ گئیں، اور اس نزل اور نظم میں قومی ترجمانی کی جس روایت نے حالی کے ہاتھوں چمکیا اس کی تکمیل اقبال کی صورت میں ہوئی، حالی نے تو صرف قوم اور دینی مرحوم کا مرثیہ کہا تھا لیکن اقبال نے مردہ قوم کو حیات آموز فلسفہ بھی دیا، گو اقبال نے داغ کی شاگردی ہی اختیار کی، اور باطنی دوسری غزلیں میں بعض اشعار خالصتاً داغ کے انداز سخن کے منظر ہی تکرار دیے جاسکتے ہیں، لیکن جیسے جیسے اقبال کی فکر میں پختگی اور نگاہ میں گہرائی پیدا ہوتی گئی، داغ کا جادو اترتا اور حالی کی قومی شاعری کی اہمیت اجاگر ہوتی گئی، حتیٰ کہ وہ وقت بھی آگیا کہ اقبال نے بھری بزم میں باننا زعفران کہہ دیا:

مشہور زمانے میں ہے نام حالی

معموئے حق سے ہے جام حالی

میں کشور شعر کا بنی ہوں گویا،

جاری ہے مزے لب پہ کلام حالیؔ

ؔ کچھ نظمیں قوم کی حالت پر لکھی گئیں، بعضوں نے پسند کیں اور بعض نے ناپسند

کیں۔ مگر چوٹ سب کے دل پر لگی، کہانی بے مزہ تھی، آپ بیتی اور بات اچری

تھیں مگر پتہ کی؟ (دیباچہ : دیوان حالی)

ؔ (حاشیہ کی تفصیل اگلے صفحہ پر ہے)

”تدو جزر اسلام“ کے دیباچے میں حالی نے مسدس لکھنے کے مقاصد پر یوں روشنی ڈالی ہے :

(۱) ”نظم ہرکہ بالطبع سب کو مرغوب ہے۔۔۔۔۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں کھی“

(۲) ”قوم کے لیے اپنے بے ہنر مکتبوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں آ کر وہ اپنے خط و نماں دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے“

(۳) ”جو ترقی کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا ہے“

(۴) ”نظم کی ترتیب مزے پھینے اور داد سننے کے لیے نہیں کی گئی بلکہ عزیزوں اور دوستوں کو غیرت اور شرم دلانے کے لیے کی گئی ہے“

ان چاروں اقتباسات کو غور سے پڑھیں تو مسدس لکھنے کے تین مقاصد قرار پاتے ہیں :

۱۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے ؟

ب۔ آئینہ خانہ بنایا ہے۔۔۔۔۔ قوم کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے ؟

ج۔ غیرت اور شرم دلانے کے لیے ؟

ان میں بھی اساسی مقصد قوم کو بیدار کرنے کے لیے ”قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور کیا اقبال کی شاعری کا بنیادی محرک قومی بیداری نہ تھا ؟ اشعار، افکار، خطوط اور عمل زندگی

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

اقبال نے ۱۹۰۴ء میں انجمن حمایت اسلام کے دعائی کی زیر صدارت ۴ سالانہ اجلاس میں یہ رباعی فی البدیہہ پڑھی تھی۔

(دیکھو اقبالؒ از عبدالحمید سلک، ص ۲۴)

سبھی ایک مرکز کے تابع رہے۔ قوم کی سر بلندی، ملت کا احیاء، اسلام کی عظمت ...۔۔۔۔۔
اقبال تمام عمران مقاصد کے حصول کے لیے سعی کنسا رہے، البتہ دونوں کے طریق کار
اور پس پر وہ کار فرما محرکات میں بنیادی نوعیت کا اختلاف ملتا ہے۔ اتنا بنیادی
اختلاف کہ اس کے باعث ایک حالی بنا تو دوسرا اقبال !

حالی سرسید کی ہمنوائی میں قومی سر بلندی کا نسخہ انگریزی تعلیم، مغربی راج کو
تبدیل سے تسلیم کرنے اور انگریزی راج کی برکتوں سے بہرہ ور ہونے میں تجویز کرتے ہیں۔
اور اسی سے حالی کی قومی شاعری کا بنیادی تضاد جنم لیتا ہے۔ ایسا بنیادی تضاد جس کی
بنا پر وہ اپنے تمام تر خلوص اور لگن کے باوجود قومی نقطہ نظر سے کسی گہرے فکری رویہ
کو نہ اپنانا سکے چنانچہ ان کا قومی شعور ...۔۔۔۔۔ چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی ... اس
مصرع کے کوزے میں سیٹھا جاسکتا ہے۔ وہ دہلی مرحوم کا مرثیہ تو کہتے ہیں۔ لیکن اسے
مرحوم کرنے والوں کو سراہتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں جس پر تضاد رویے نے جنم لینا تھا۔
اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ حالی کی قومی شاعری قوم کے لیے ہونے کے باوجود بھی قومی شعور
سے بیگانہ نظر آتی ہے۔ اس قومی شعور سے جس کی اساس اجتماعی شعور کے تجزیاتی
مطالعہ پر استوار ہوتی ہے۔ کیونکہ سیاسی حالات کے جبر کے نتیجے میں وہ قومی ابتلا
کے جملہ اسباب کا کھل کے تجزیہ نہ کر سکتے تھے۔ اس لیے اپنی تمام تردیات کے باوجود
وہ مغربی استعمار پر انگلی نہ اٹھا سکے۔ اس معاملہ میں تو ان سے ڈپٹی منڈیر احمد بڑھ
جاتے ہیں۔ چنانچہ ”ابن الوقت“ میں انہوں نے عصری صورت کا بڑا عمدہ تجزیہ
کر ڈالا۔

حالی اور ان کے معاصرین کے مقابلے میں اقبال کی فکر تضادات سے پاک
ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کو حالی (اور ان کے سرسید) کی مانند مغالبت کی
ضرورت نہ تھی۔ حالی کے وقت میں جن سیاسی امور پر لب کشائی گردن زنی کے

حزراذ قس، اقبال کے زمانے تک وہ باتیں اتنی غرر رساں نہ رہی تھیں۔ کچھ اس لیے اور کچھ اپنی تعلیم، فلسفے اور اسلام کے گہرے مطالعے، یورپ میں رہ کر مغربی طرزِ زیست کے تضادات سے آگہی ان سب باتوں نے مل کر اقبال کے لیے جو نگری سانچہ مہیا کیا اور اس کے ثمر میں جن افکار سے قوم کی شعری دنیا کو فرمناں کیا۔ ان میں انگریزوں سے منافست کی کوئی گنجائش نہ تھی، اور اسی لیے اقبال کا فلسفہ زندہ اور تاباں رہا تو اس کی قومی شاعری قوم کے لیے راہ نما سارہ !

حالی کے مستدس اور اقبال کے شکوہ اور جواب شکوہ کا شرف نگاہی سے جائزہ لینے پر اساسی نوعیت کی ایک بات واضح ہوتی ہے۔ حالی اور اقبال دونوں نے مسلمانوں کو گزشتہ عظمت کا احساس کرانے کی کوشش تو کی لیکن حالی نے یاس اور نا اُمیدی پر مستدس ختم کی، جب کہ اقبال جواب شکوہ میں رجائیت پر مبنی رویہ اپناتے ہیں۔ اس میں بھی ان دونوں کے تاریخی حالات اور سیاسی تناظر کا بہت دخل ہے۔

حالی کے شعری رویوں میں، تدریج کی تبدیلی کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ حالی نے کسی خطرناک جہزے کے تحت فوجی ہی مستدس کی دلغابیل نڈال دی تھی بلکہ اس کی تحریر کے پس منظر میں ان کی سوچ اور تصورات حیات پر مبنی ذہنی رویہ کا فرما تھا۔ ۱۸۵۷ء سے قبل شرفارہ امرار اور زعماء کی بگڑی حالت اور منہ شدہ سیرتیں اور ۱۸۵۷ء کے بعد ان کی تباہی و بربادی، ہروٹے حالی پر گہرے اثرات چھوڑے تھے اور اس مستزاد یہ کہ وہ تاریخ کی اتنی بڑی سزا پر صرف رو ہی سکتے تھے۔ برصغیر میں مثل سلطنت کا سقوط اور اسلامی تمدن کا نوال ایک مقامی وقوعہ تھا۔ لیکن حالی نے تاریخ کے اس حادثے کی تصویر کشی اور اس کے مضمرات کی نشان دہی کے لیے محض مقامی رنگوں پر انحصار نہ کیا، بلکہ آنحضرتؐ کی نبوت کے قبل دور جاہلیت کے عرب سے آغاز کر کے مسلمانوں کی سیاسی، معاشرتی، علمی، فکری، فنی اور ادبی

تاریخ کے تمام درخشندہ ابواب پر سیر حاصل تبصرہ کرتے ہوئے بحیثیت ایک فطرت
مسلمانوں کے ذوال اولیاء انتشار کی کہانی سنائی، یہ نکتہ بہت اہم ہے کہ حالی نے محض جزو چہ نہ در
نہ دیا بلکہ کل کو لیتے ہوئے ایک وسیع تناظر کی صورت میں قوم کے لیے ایک بڑا آئینہ خانہ
ہمیا کر دیا۔ اتنا بڑا کہ اس کی وسعت کے آگے تمام قوم سمٹ جاتی اور یوں جو یہ دعوے
کیا تھا :

”قوم کے لیے اپنے بے ہمتیوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں اگر وہ
اپنے خط و خال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے ؟
مسدس کی صورت میں اس کی تکمیل کر دی۔“

(۲)

مسدس حالی اور اس کے ساتھ ساتھ تمام جزئیات کی صورت میں قومی شاعری
کے وسیع تناظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے جب اقبال کے شکوہ اور جواب شکوہ کا مطالعہ کریں،
تو کئی امور میں یہ دونوں نظمیں ممتاز و منفرد نظر آتی ہیں، یہ درست ہے کہ مسدس
حالی کی مانند یہی مسلم قومیت کی شاعری ہے کہ خطاب صرف مسلمانوں سے ہے،
لیکن اقبال نے ان نظموں میں انسانی نفسیات سے گہری واقفیت کا ثبوت دیتے ہوئے
انہیں محض جوش و دلانی اور نعروں سے سنسنی پیدا کرنے والی نظمیں بنانے کے
برعکس ایک ایسے محبوب کا نسا بہرہ اپنایا جو :

”کالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب !“

کافیاتی حربہ بروئے کار لاتا ہے بلکہ مجھے تو بعض اوقات شکوہ کے ہیجے سے وارفت
کی یاد آتی ہے، جس طرح داسوخت کا شاعر اپنے محبوب کو جلانے کی باتیں کرتا ہے اسی
طرح اقبال بھی شکوہ میں خدا سے وہی انداز گفتار روا رکھتا ہے، شکوہ کی اپنی چوڑا گانہ
نفسیات ہے، اور اس کے اپنے نفسی تقاضے ہیں، شکوہ کی اس نفسیاتی نکتہ پر اساس

استعار ہے کہ حرفِ شکایت لب پر لانے کے باوجود بھی محبوب کی محبت دل سے نہیں نکالی جاتی۔ اپنی وفائیں جتنا نے اور اس کی بے وفائیاں یا دوانے کے باوجود بھی وہ رازِ وفا سے قدم نہیں ہٹاتا۔ شکوہ اپنے بارے میں رفا رکھے گئے برے سلوک کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، مگر غیاوسی جذبہ ایک ہی ہے، یعنی اپنی ناقدری اور غلطیت کا احساس و لاکر محبوب کے مقابلہ میں خود کو بہتر ثابت کرنا، یہ بہتر ثابت کرنا بھی بالواسطہ ہوتا ہے، اور اس مقصد کے لیے محبوب کو ظالم، ہرجائی، جفاگر وغیرہ ثابت کرنا لازم ہوتا ہے۔ اردو غزل میں شکوے پر مبنی اشعار کا اگر اس نفسیاتی نقطہ نظر سے تجزیہ کیا جائے، ان کے مطابق ان دونوں امور پر بالعموم جداگانہ طور سے زور دیا گیا، لیکن بعض اوقات دونوں نے ہر ایک وقت کام بھی لیا گیا ہے۔ اقبال نے شکوہ میں محبوب سے شکوہ کے ان دونوں پہلوؤں کو یوں ہم آہنگ کیا کہ وہ تصویر کے دونوں رخوں کی مانند لازم و ملزوم نظر آتے ہیں۔

شکوہ کا آغاز اقبال نے میں چوڑی تمہید کے بغیر کیا ہے چنانچہ پہلے مصرع :

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں

سے ہی نظم کے ہجر کا تعین ہو جاتا ہے۔ وہ ہجر جس نے چھ مصرعوں میں یہ اندازِ تکلم اپنایا :

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں

فکرِ فردا نہ کروں، غمِ دوش رہوں

ہائے بیل کے سنوں اور ہمدنِ گوش رہوں

ہمنوا ! میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

جرات آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو

شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

پہلے بند میں اقبال نے خاموشی پر زور دیا ہے اور میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش

رہوں کہہ کر آپ تک کی خاموشی سے اظہارِ پیڑاری کرتے ہوئے تابِ سخن کی جہرات
آموزی سے شکوہ کی منزل تک کا سفر طے کیا ہے۔ جس طرح پہلے بند میں اپنی خاموشی
پر مزور و یا گیل ہے۔ اسی طرح دوسرے بند میں قصہ درو، فریاد، نالہ ایسے الفاظ سے
شکوہ، آدابِ وفا اور غمگینہ سے تھوڑا سا گلہ سننے کی بات کی ہے :

ہے بجا شیوہ تسلیم میں مشہور ہیں ہم
قصہ درو سناتے ہیں کہ محبوب ہیں ہم
سازِ خاموش ہیں فریاد سے معمور ہیں ہم
نالہ آتا ہے اگر اب یہ تو مضور ہیں ہم
اے خدا ! شکوہ اربابِ وفا بھی سن لے
غمگینہ سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے

اقبال نے ابتدائی دو بندوں میں خاموشی اور قلم کے تضاد سے توازن کی جو خاص فضا
پیدا کی، وہ اتنی مؤثر ہے کہ اس کے بعد اقبال کو اس ضمن میں بطور تہنید مزید کچھ کہنے
کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ چنانچہ وہ شکوہ شروع کر دیتا ہے :

جیسا کہ سطور بالا میں عرض کیا گیا، اقبال نے اس نظم میں شکوے کے دونوں
انجام دار کئے ہیں، یعنی پہلے تو محبوب کو اپنی وفا کا احساس دلایا جاتا ہے اور پھر
غیردوں پر اس کی نوازشات گنوانے کی صورت میں طعنہ زنی کی جاتی ہے، چنانچہ
ابتدائی دو بندوں کے بعد آنے والے شکوے کے تیرہ بندوں میں اقبال نے اپنی
خدمات گنوائی ہیں۔ اس کے بعد اس بند کی صورت میں گریز جسے بہج تبدیل کر کے
وہ دوسروں پر انطاف و عنایات کی شکایت کرتا ہے :

یہ شکایت نہیں ہیں ان کے خزانے معمور
نہیں مغل میں جنہیں بات بھی کرنے کا شعور

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو طیس حور و قصور
اور بے چارے مسلمان کو فقط وعدہ حور
اب وہ انصاف نہیں ہم پر عنایات نہیں
بات یہ کیا ہے کہ پہل سی ملات نہیں!

اس بندے قبل کے بندوں میں اقبال کا لہرہ قدر سے سنبھلا سنبھلا ہے لیکن اس
کے بعد وہ تلخ سے تلخ تر ہوتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی کہہ جاتا ہے :
کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے
بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہر جاتی ہے

یوں لگتا ہے جیسے محبت کی لغت کی سب سے بڑی لگلی دے کر یعنی اسے ہر جاتی
کہہ کر گویا تمام جوش و شمع ہو جاتا ہے اور یہ بھی انسانی نفسیات کے عین مطابق ہے۔
محبوب سے لڑنے میں جیسے جیسے جوش بڑھتا جاتا ہے۔ زبان تلخ سے تلخ تر ہوتی جاتی
ہے۔ اور پھر جوش غضب کے نقطہ عروج کا وہ لہو آتا ہے۔ جب ناگفتنی گفتنی ہر جاتی
ہے۔ اور اس کے بعد سے جوش کے مد میں جزر شروع ہو جاتا ہے۔ مندرجہ بالا شعر
کے بعد شکوے میں بھی جزر کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ لیکن جزر کے ان اشعار میں
اگر بھر پور شکایت کے احساس کی پیدا کردہ طمانیت نہیں تو کم از کم ناکام شکوے کی
تھکن، پشیمانی اور احساس شکست بھی نہیں! اب اپنی وفا اور اس کی بے وفائی
کے تذکروں کی جگہ موجودہ حالت کا ذکر آ جاتا ہے۔ انداز گو اب بھی یاد دلانے والا ہے
مگر لہجہ میں پھر ایک خاص طرح کی آنکساری آچکی ہے :

آج کیوں سینے ہمارے شرر آباد نہیں ؟

ہم وہی سوختہ ساماں ہیں تجھے یاد نہیں ؟

اور اس کے بعد اس لہجے میں زیادہ سے زیادہ گہرائی پیدا ہوتی جاتی ہے۔ طعنہ زنی

کا انداز قطعی طور سے ختم ہو جاتا ہے اور اب وہ خود کو پہلے کی مانند پروانہ سمجھتے ہوئے
فرمان جگر سوزی کا منتظر ہے ،

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خودِ افروزی دے
برقِ ویرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے

اس سے الگے بند میں یوں کہا :

نئے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے
طوفانِ خطر ہے اسی آگ میں جلنے کے لیے

تو اختتام کے قریب یوں :

کاش گلشن میں سمجھتا کوئی فریاد اس کی !

یہ مصرعِ اختتام کے دو بندوں سے قبل کے بند سے ایسا گیا ہے۔ اقبال نے ہر انداز
شکوہ جو کہنا تھا وہ کہہ چکا ہے مگر آخری دو بند اس لحاظ سے بہت اہم ہیں کہ ان میں
بات محض مرفیہ خوانی کے انداز میں ختم دک بکہ اپنی رجائیت کی جوت سے قوم کے لیے
بانگِ دواہیا کر دی :

لطفِ مرنے میں ہے باقی نہ مرا لینے میں کچھ مزا ہے تو یہی خونِ جگر پینے میں !

کتنے بیتاب ہیں جو ہر مرے آئینے میں کس قدر جلوسے ٹپتے ہیں مرے سینے میں !

اس گھٹکی میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں !

داغ جو سینے میں رکھتے ہوں وہ لائے ہی نہیں

چاک اس بلبلِ تنہا کی نوا سے دل ہوں جاگنے والے اسی بانگِ گدا سے دل ہوں

۱۔ اقبال نے پہلے یہ مصرع یوں لکھا تھا : پھر تنہا کو مذاقِ تپش افروزی دی ،
یہ تبدیلی بھی معنی خیز ہے ۔

یعنی پھر زندہ نئے عہد و فاسے دل ہوں پھر اسی بادۂ دیرینہ کے چائے دل ہوں

مجھی غم ہے تو کیا ہے تو حجازی ہے مری

نغمہ ہندی ہے تو کیا ہے تو حجازی ہے مری

یوں دیکھیں تو مجھی غم میں پیش کردہ اس حجازی سے اور حجازی لے میں لگائے گئے ہندی نغمے کا صرف ایک مقصد قرار پاتا ہے:

”یعنی پھر زندہ نئے عہد و فاسے دل ہوں“!

یہ شکوہ کے لیے بھی اتنا ہی درست ہے، جتنا اقبال کی تمام شاعری کے لیے!

(۳)

شکوہ کے مقابلے میں مسدس حالی بہت طویل ہے، اس لیے اقبال کے برعکس حالی کے اشاروں و کنایوں میں بات کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ چنانچہ حالی نے تمام جزئیات کو سلیٹے ہی کی سی ہے۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ حالی نے مسدس کا آغاز اس وقت سے کیا ہے، جب نبوت سے پہلے عرب پر جاہلیت کے تاریک باول چھائے تھے اور مسدس کا اختتام ہندوستان کے اس عہد پر ہے جس میں شکست اور فالت کی شب تاریک مسلمانوں کا مقدر بن چکی تھی، یوں ”مد و جزیر“ اسلام کا گویا ایک دائرے کی صورت اختیار کر لیتی ہے مسلمانوں نے اپنی تاریخ کا آغاز تو تاریکی سے کیا، لیکن تو حیدر ایمان اور اسلام نے انہیں روحانی، قلبی اور ذہنی اجداد بننا۔ جب مسلمانوں نے قرآن کے زیرین اصول فراموش کر دیے، تو وہ بارہ فالت و ادبار کی تاریکی میں جا پھنسے، اور یوں مسدس کا اختتام حالی کی وضاحت کے بغیر ہی ایک بلیغ استعارے کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ جواب شکوہ میں اقبال نے بھی یہی بات کی مگر انداز بدل کر مسلم کے شکوے کے جواب میں خدا نے جب لب کشائی کی تو پھر رنگی لپٹی نہ رکھی، اور ایک ایک کر کے مسلمانوں کی خامیاں اجاگر کیں، شکوہ میں اپنی خدشات گنگنا دے اصل مسلم قومیت کے مثبت خصائص کا

احساس کرانا تھا، جب کہ جواب شکوہ "میں اس کے برعکس ان مثبت خصائص کے فقدان پر زور دیا گیا، جن کی موجودگی کے بغیر مسلمان دنیا میں ترقی نہیں کر سکتے۔ یوں دیکھیں تو اقبال نے منفی سے مثبت کا تصور ابھارا ہے۔ مثالیں دینے کی ضرورت نہیں کہ جواب شکوہ "میں خدا کی شکایت... کم و بیش میس بندوں پر محیط ہے، اور شکایت محض جواب آں غزل کے طور پر ہی نہیں بلکہ اس میں اس پستی کی کھلی تصویر کشی کی گئی ہے، جس میں مسلمان گر کر بحیثیت فرد اور قوم اپنی صورت اور سیرت مسخ کر چکے تھے۔ اقبال نے اسی پر اکتفا نہ کرتے ہوئے آخری ابواب میں پیغام عمل دے کر یاں کی جگہ آس اور ناامیدی کی جگہ امید کی کرن چمکائی ہے۔ کیونکہ یہ راہ عمل خود خدا نے سمجھائی، اس لیے اس کے برحق ہونے میں کسی طرح کے شبہ کی گنجائش بھی نہیں، چنانچہ جواب شکوہ کا اختتامی بند ہر عہد کے مسلمان کے لیے منشور قرار دیا جاسکتا ہے اور آخری مصرع میں دی گئی نوید ہر عہد کے مسلمان کے لیے نوید بن جاتی ہے:

عقل ہے تیری پر عشق ہے شمشیر تری مرے درویش! خلافت ہے جاگیر تری
 ماسوا اللہ کیلئے آگ ہے بیکیر تری تو مسلمان ہو تو تقدیر ہے تبریر تری
 کی حمد سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں !

یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں !

اس کے برعکس مسدس میں حالی کوئی ایسی امید افزا بات نہ کہہ پائے اور اس موقع پر یہ سوال بے جا نہ ہوگا کہ حالی نے مسدس کا اختتام ناامیدی اور یاں پر کیوں کیا؟ میرے خیال میں اس کی یہی وجہ ہو سکتی ہے کہ حالی کے ذہن میں مسدس کی تحریر کے مقاصد تو اجاگر تھے، لیکن قوم کے بارے میں نتائج کے ضمن میں خود دان کا اپنا ذہن بھی صاف نہ تھا۔ مسدس کے دیباچے میں ایک بڑا معنی نیز فقرہ ملتا ہے :

..... دینے منزل کا نشان اب تک طلب ہے اور ڈائنڈہ طے کی توقع ہے :

جرم نیست کہ منزل گھر مقصود کجاست

ایں قدر هست کہ بانگ جرسے می آید

مایوسی خود حالی کے ذہن میں تھی جس کا اندازہ مسدس کے دوسرے دیباچے کے ان الفاظ سے بھی لگایا جاسکتا ہے :

مصنف بھی جو کہ دوستی کا دم بھرتا ہے شاید محبت اور دل سوزی ہی سے قوم کی
عیب جوئی پر مجبور ہوا اور ہنگامہ سوزی سے دور رہا۔ مگر یہ اسلوب جس قدر غیرت
دلانے والا تھا، اسی قدر مایوس کرنے والا بھی، مصنف کے دل کی آگ بڑک
بڑک کر کچھ پکلی تھی مایوس کی افسردگی الفاظ میں سلاست کر گئی تھی نظم کا
غما تھا ایسے دل شکن اشعار پر ہوا، جن سے تمام امیدیں منقطع ہو گئیں اور
تمام کوششیں رائیگاں نظر آنے لگیں :

حالی نے تو ذاتی تجربے سے یہ سبق سیکھا کہ قوم کے بچے افسردگی پیدا کرنے والا
اب سوومند ثابت نہیں ہو سکتا اور قومی سطح پر افسردگی دیاس اور ناامیدی کا فروغ
کوئی نیک فال نہیں۔ حالی نے تو یہ سبق مسدس لکھنے کے بعد سیکھا، حالانکہ وہ سرسید
کی توانا اور فعال تحریک سے عملاً وابستہ تھے، وہ تحریک جو مسلمانوں کے بہتر مستقبل
کی داعی تھی، جب کہ اقبال نے اپنے شاعرانہ وجدان اور فلسفیانہ شعور سے ہی اس حقیقت
کو سمجھ کر دو ٹوک الفاظ میں کہہ دیا تھا :

شاعر کی تواہو کہ مفتی کا نفس ہو !

جس سے چین افسردہ ہو وہ باوجود سحر کیا

حالی نے بھی چین کی افسردگی کے پیش نظر بعد میں ۶۷ بندوں پر مشتمل ایک نئی

کے اضافے سے مروجہ دلی اور افسردگی کے توڑ کی سعی بھی کی لیکن اصل مسدس کے تناظر

میں ضمیمے کا مطالعہ کرنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مسدس کی تحریر کے وقت حالی جس تخلیقی عمل سے گزرے تھے، اور جن انفسی کیفیات نے قوی محرک کا کام کیا ہوگا، ان کا جوش اب سرد پڑ چکا ہے۔ گواہی اور ضمیمے میں منطقی ربط موجود ہے، لیکن پھر بھی آرد کا احساس ہوتا ہے۔ ہر چند کہ خود حالی آرد اور آرد کو تسلیم نہیں کرتے۔

حالی نے مسدس میں ”مرد جزا اسلام“ کو لکھا یا تو اقبال نے ”مرد جزا مسلمان“ کو لکھا یا گو حالی کے سیدھے سادے بیانیہ انداز میں تاثیر کی کمی نہیں لیکن اقبال نے شکوہ میں جس طرح خدا سے خطاب کیا، یہ اردو شاعری میں ایک نئی آواز ہی نہیں بلکہ انسان اور خدا کے تعلقات میں نئی جہت بھی ہے اب تک اردو شاعری میں خدا سے خطاب کے انداز میں خاصی یکسانیت ملتی تھی، اگر ایک انتہا پر محدود شاعر تھی تو دوسری پر زناۃ شوخی کے زیر اثر نیم کافرانہ انداز... صوفی الہیہ عام افراد کے مقابلہ میں خدا سے نسبتاً قریب تر رہا۔ صوفیاء کے ہاں خدا سے مکالمہ بھی ملتا ہے۔ لیکن یہ مکالمہ قطرہ اور سمندر کے مکالمہ کے مترادف نظر آتا ہے۔ گو تصوف کی روایات کے زیر اثر خدا سے انداز خطاب میں تنوع کی کمی نہیں لیکن اقبال نے خدا سے جو طرز خطاب روا رکھا وہ اردو شاعری میں ممتاز و منفرد ہے۔ شکوہ اقبال کے نسبتاً ابتدائی دور کی نظم ہے، اس میں خدا سے برابر کی بنیاد پر جس طرح خطاب کیا گیا اسے اقبال کا ایک مستقل رجحان قرار دیا جاسکتا ہے۔ اقبال نے خدا کو ہمیشہ انسان کی نرو میں سمجھا ہے :

یہ خداں بگمندا آور اسے ہمت مروانہ

یا یہ شعر :

فارغ توشہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا

یا اپنا گرہاں چاک یا دین بڑھاں چاک

اس انداز خطاب کی مثالیں اقبال کے ہاں عام ملتی ہیں، اور یہ امر اپنی جگہ کافی

اہم ہے کہ سب شکوکہ کے بعد ملتی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے جس ذہنی سطح پر اگر شکوکہ کی صورت میں خود کو خدا کے سامنے محسوس کیا تھا وہ دوبارہ اس ذہنی سطح سے نیچے نہ اتر سکا۔ شکوکہ کی اہمیت اس لیے نہیں کہ اقبال نے اس میں مسلمانوں کو نصیحتیں کیں، اور من حیث القوم انہیں آئینہ دکھایا۔ اقبال نے یہ کام بے شمار ذہنوں میں کیا ہے۔ میری دانست میں شکوکے کی اصل اہمیت اس بنا پر ہے کہ اس سے اقبال کی شاعری اور پھر اس کے حوالے سے اردو شاعری میں پہلی مرتبہ خدا سے برابری کی سطح پر مکالمہ ممکن ہو سکا۔ یوں جب خدا برابر کی سطح پر آگیا تو پھر اس کی تسخیر ناممکن نہ رہی۔

(۴)

مدرسہ حالی کی تشریح و توضیح کے ضمن میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اب تک کسی نے اس نقطہ نظر سے اس کا مطالعہ نہیں کیا کہ حالی نے بعض امور میں اقبال کو ANTICIPATE کیا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ حالی کے احترام کے باوجود اقبال ان سے خاص طور سے متاثر تھے یا ان کے مقلد تھے۔ اسی لیے میں نے لفظ انٹی سیپٹ "ANTICIPATE" استعمال کیا ہے، اس کی یہ وجہ ہو سکتی ہے کہ بعض امور میں دونوں کی سوچ کا رخ ایک ہی سمت میں تھا۔ دونوں کو اسلام کی سرپرستی اور مسلمانوں کی گزشتہ عظمت کا شدید احساس تھا۔ دونوں قوم کی حالت پر ماتم کن رہے۔ دونوں نے مسلمانوں کی بہبود کے خواب دیکھے۔ فرق اس سے تھا کہ حالی کے مقابل میں اقبال کی ذہن بہت وسیع تھی۔ فلسفہ اور دیگر علوم کے گہرے مطالعہ کی بنا پر اقبال کو حالی کی مانند کبھی بھی شگ و امانی کی شکایت نہ ہو سکتی تھی۔ اس ضمن میں یہ اسی امر بھی ملحوظ رہے کہ دونوں کے شعری مقاصد جدا گانہ تھے۔ حالی کے دیوان کی پیشانی پر یہ نصیحت ملتی ہے،

چلو تم اوھر کو ہوا ہو جدھر کی !

ہوا ہو جدھر کی تے عالی کی مراد مضرب کی ہوا تھی۔ جب کہ اقبال اس کے برعکس یوں کہتے ہیں :

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی ،

کیا تجھ کو نہیں اپنی خود سی بکس بھی دلاتی ،

لیکن اختلافی امور کے باوجود دونوں کی بعض مشابہتوں کا مطالعہ خاصہ دلچسپ ہے۔

عالی نے بھی مسدس میں مسجد قرطبہ کے اجڑنے کا ماتم کیا اور ان کے بقول :

جلال ان کشتروں میں ہے یوں چمکتا :

کہ ہو خاک میں چیسے کسندن و مکتا :

جبکہ اقبال مسجد قرطبہ کے بارے میں یوں کہتے ہیں :

تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل !

وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل !

یہ درست ہے کہ عالی کے ہاں نہ تو اقبال ایسی فلسفیانہ گہرائی تھی ماورائے ہی انہوں

نے جلال و جمال سے مخصوص نوعیت کے فلسفیانہ تکذبات و جستہ گرد رکھے تھے۔ تاہم اس

شعر میں جلال کا احساس قابل غور ہے۔ یاد رہے کہ اقبال نے مسجد قرطبہ دیکھی بھی تھی،

اور عالی نے اسے تصاویر یا پھر صرف چشم تصور سے محسوس کیا ہے۔

عالی نے مسدس میں ایک موقع پر یہ اشعار لکھے ہیں :

حکومت نے تم سے کیا اگر کسنا تو اس میں نہ تھا کچھ تمہارا جارا

زمانے کی گردش سے ہے کس کو چارا کبھی یاں سکندر کبھی یاں ہے دلا

نہیں بادشاہی کچھ آخبر خدائی

جو ہے آج اپنی توکل ہے پرانی

جب کہ اقبال نے اسی خیال کو اپنی نظم خطاب بہ جہانگیر اسلام میں یوں سمیٹا ہے :

حکومت کا تو کیا دنا کہ وہ اک عارضی شے ہے

نہیں دنیا کے آئینِ مسلم سے کوئی چار

مسدس کے ساتھ حالی کی ایک اور نظم بعنوان عرض حال جناب سرور کائنات علیہ افضل

الصلوات واکمل التحیات " بھی ملتی ہے۔ یہ نظم بھی قوی درو سے مملو ہے۔ اس کا آغاز

مخمووعا " سے ہوتا ہے کہ :

امت پہ تیری آکے عجب وقت پڑا ہے

لیکن یہ دعا کثرتِ جذبات میں اضافہ کے ساتھ ساتھ بتدریج شکایت نامے میں

تبدیل ہوتی جاتی ہے حتیٰ کہ نحو و حالی کو بھی اس کا احساس ہو جاتا ہے چنانچہ نظم کا

اختتام ان دو اشعار پر ہوتا ہے :

ہاں حالی گستاخ نہ بڑھ حدادب سے

باتوں سے پکٹتا تری اب صاف گلہ ہے

ہے یہ بھی خبر تھ کو کہ ہے کون مخاطب

یاں جنبش اب خارج از آہنگ خطا ہے

حالی تو یہ کہہ کر چپ ہو گئے لیکن اقبال تو ".... خرداں بکمند آودا سے ہمت مر دانہ " کے

قائل تھے۔ چنانچہ حالی نے جس شکوہ پر نظم ختم کی تھی، اقبال نے اسی کو اپنی نظم کا عنوان

بنا کر کہا :

جوات آموز مری تاب سنن ہے مجھ کو

شکوہ اللہ سے خاکم بدین ہے مجھ کو

یہی نہیں بلکہ مسدس کے جن اشعار میں مسلم قوم کی خرابیاں گنوانی گئی ہیں، انہیں

انوارِ بیان کے اختلاف کے باوجود کسی حد تک جوابہ "شکوہ" کے مسائل قرار دیا جا

سکتا ہے۔

حالی نے مسدس سے افسروں کی پھیلائے کے بعد ضمیمے کے اشعار میں قوم کو امید تو دلائی لیکن ان کے تحت اشعوں میں حالات اور قوم سے جو ناامیدی تھی، اس کی بنا پر وہ کسی نہ نہ عمل پر اختتام کرنے کے برعکس مناجات ہد رگاہ قاضی الحاجات پریوں خاتمہ کرتے ہیں :

بچا ان کو اس تنگنائے بلا سے کر رستہ ہو گم رہ رو رہنمائی
نہ امید یاری ہو یاد آشنائی نہ چشم اعانت ہو دست وصلائی
چپ و راست چھائی ہوئی ظلمتیں ہوں،

دلوں میں امیدوں کی جا حشر میں ہوں
اقبال چونکہ رجائی ہی نہ تھی۔ بلکہ ایک مثبت لائحہ عمل بھی تجویز کر سکتے تھے۔ اس لیے انہوں نے جواب شکوہ ”میں خدا کی طرف سے یہ پیغام دیا :

عقل ہے تیری پر عشق ہے شیر تری مرے درویش بخلانت ہے جاگیر تری
ما سوا اللہ کیئے آگ ہے تکبیر تری تو مسلمان ہو تو تقدیر ہے تدبیر تری
کی محمد سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں

یہ جہاں چسپ ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

کیا اقبال کی صورت میں حالی کی مسدس مدح جزیرا سلام کی تکمیل نہیں ہو جاتی ؟

غزل میں نئی جہت اقبال!

پھر باد بہار آئی، اقبال غزل خواں ہو،

غنیب ہے اگر گل ہو گل ہے تو گلستاں ہو

اردو غزل میں دو جہانات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ اتنے کہ انہوں نے اہم ترین روایات کی صورت اختیار کر کے ابلاغ کے مخصوص سہانے ہی میٹا نہیں کیے بلکہ اظہار کے لیے طے شدہ مضامین بھی! ہمارے غزل گو صدیوں تک ان دو دائروں سے باہر نہ آ سکے۔ ان میں سے ایک عشق کا جسمانی تصور ہے، اور دوسرا لاجنس عشق یا جہانی تصور تھا ہی قدیم ہے جتنی وکمنی غزل، ہندی گیت کی روایات اور دوہروں کے مخصوص مزاج نے غزل کو بے حد متاثر کیا، وکمنی غزل مزاج کے لحاظ سے ہندوستانی تھی اور اسلوب کے لحاظ سے ہندی، اردو غزل کا آغاز جسم کی شاعری سے ہوتا ہے، بلکہ پہلے صاحب کلیات شاعر قلی قطب شاہ (۱۶۱۳ء تا ۱۶۵۸ء) کی عشقیہ زندگی نے اس کی غزلوں کو جسم کی پرکار بنا دیا۔ اس کے بعد وہی آتے ہیں جن کے ہاں جمال پرستی

میں ہندوستانی اثرات کے استخراج نے گنگا جمنی پیدا کی۔ نظیر کبرآبادی دہلی اور گھنٹو کے ادبی اور ثقافتی مرکز سے دور رہے، اس لیے ان کی غزل میں ایک مرتبہ پھر دکنی اثرات اور ہندوستانی رنگ دیکھا جاسکتا ہے۔ گو گھنٹو میں اس انداز نے معاملہ بندی اور پختی کے نام پرستی لذتیت اور کجروی تک کا پرچار کیا لیکن مصنفی کے ان انداز سنبھلا سنبھلا ہے، اس کے بعد مومن، داغ اور پھر حسرت نے غزل میں جسم کی سطح پر رہ کر عشق کیا بلکہ حسرت نے تو فاسقہ شاعری کو لازمی قرار دیا تھا۔

وہ جس عشق نے تصوف کی بنا پر فروغ پایا اور یوں غزل میں مجاز کے پروے اٹھا کر عشق ماورائیت سے آشنا ہوا، اس عشق نے جذبات کے ترکیب پر زور دیا، دل کو آئینہ بنا کر اس میں حسنِ ازل کی جھلک دیکھنے کی سعی کی گئی اور یوں عشق کا ایک ایسا ارفع تصور معرض وجود میں آیا جس کے زیر اثر اخلاقی پرچار اور مسائلِ تصوف غزل کے لیے لازم قرار پائے۔ مگر اس میں دروایسی کلاسیکی مثال بھی مل جاتی ہے، لیکن یہ انداز عشق چونکہ غیر فطری سا تھا اور تصوف سے وابستہ اشتغال و احوال ہر ایک کے بس کا رنگ بھی نہ تھے، اس لیے ہمارے شعر گفتن سے قطع نظر زندہ شاعری کے نمونے کم ہی نظر آتے ہیں۔

۱۵۵ء کے بعد تک جن حالات سے دوچار ہوا اور سرسید کی اصلاحی تحریک نے جن نزاعات کو جنم دیا، ان کے بارے میں سب ہی جانتے ہیں۔ اس لیے اس تحریک کے حسنِ وقع میں اچھے بیٹے اس امر پر یقیناً زور دیا جاسکتا ہے کہ اس تحریک نے ادب کے لیے نشاۃ الثانیہ کا کام یقیناً کیا۔ نئی اصناف کی کونپیں ہی نہ پھوٹیں بلکہ پہلی مرتبہ ادب میں مقصد پسندی سے کام لیتے ہوئے حالی اور دیگر اہل قلم نے عصری مسائل کے تناظر میں ادب کی تخلیق کرتے ہوئے ادب کو محض عشق و عاشقی کے نسانوں اور گلِ ڈھیل کے ترانوں کے لیے وقف نہ مقرر دانا۔

الطاف حسین حالی اس نئے اندازِ نظر کے مبلغ ہی نہ تھے۔ بلکہ آج انہیں مقصد کی اولین علامت بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ حالی نے غزل کو نئے آہنگ سے بھی روشناس کرایا اور دو متعین محوروں پر رقص کنش غزل کو پہلی مرتبہ قلمی مرثیہ خوانی اور قومی نوحہ خوانی کے لیے بھی بروئے کار لایا گیا۔ حالی کی غزل کا جائزہ لینے پر محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ہندو کی اس انداز کو اپنایا ہوگا۔ اس نے کسی فوری جذبے سے مطلوب ہو کر ایسا نہ کیا بلکہ ملک کے چہلے حالات غیر محسوس طور پر اس کو آہستہ آہستہ ایک نئے راستے کی طرف لے آئے۔ اس میں ۱۸۵۷ء کی تباہی نے بھی اہم کردار ادا کیا ہوگا۔ یہ وہ سال ہے جس نے ہندوستان میں انحطاط پسند پر مسلم تمدن کے تابوت میں آخری کیل ٹھونک دی۔ گو دہلی کے لٹنے اور اجڑنے کا عمل کوئی نصف صدی سے جاری تھا مگر وہ یوں تباہ نہ ہوئی تھی اور اسی لیے وہ اس کا مرثیہ کہتا ہے :

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ پھیر

نہ سنا جائے گا، ہم سے یہ قصا نہ ہرگز

یہ ایک غزل نہ تھی بلکہ ایک شہر کا مرثیہ تھا، ایک عہد کا مرثیہ تھا، ایک تمدن کا مرثیہ تھا۔ اور ایک طنزِ احساس کا مرثیہ تھا۔ حالی کی یہ غزل اس کے قدیم اور جدید رنگ میں حد فاصل بن جاتی ہے۔ یہ ملی شاعری کا اولین نمونہ بھی ہے اور غزل میں ایک نئی روایت کا آغاز بھی۔

اور اقبال غزل میں اسی روایت کا پیرو ہے۔

۱۸۵۷ء تک حالی فن کے دو ماہے یکسر بیچ چکے تھے۔ ایک طرف وہ راستہ تھا جو

عل و بلبل کی مادہ سے گزرتا ہوا حسن و عشق کے (عارفی اور سلفی) احساسِ نشاط کو جنم دیتا ہے، تو دوسری طرف وہ راستہ تھا، جہاں حقیقت پسندی کی سنگلاخ چٹانوں میں فن کا فریا و ہن کر لفظ کے تیشے سے کام لینا تھا۔ داغ نے پہلا راستہ پٹایا تو حالی نے

دوسرا۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ اقبال نے حالی کے بجائے داغ کا دامن تھاما۔۔۔ حالانکہ اس وقت تک دونوں بقیہ حیات تھے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال نے ۱۹۰۴ء میں انجمن سے حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں حالی ہی کی صدارت میں ان کی تعریف میں یہ بڑی (فی البدیہہ) چڑھی تھی۔ (ذکر اقبال، عبدالمجید ساکب، ص ۲۴)

مشہور زمانے میں ہے نامِ حال
معمورے حق سے ہے حیا مِ حالی
میں کشورِ شعر کا بنی ہوں گویا
جاری ہے مرے لب پہ کلامِ حالی

حالی آج اردو کے اہم ترین ادیب اور صاحبِ طرز شاعر ہی، لیکن اپنی زندگی میں وہ داغ اور امیر مینائی سے کہیں بھی زیادہ مقبول نہ ہو سکے، بلکہ بلحاظ غزل گوئی مقابلہ کریں تو داغ حالی کے مقابلے میں کہیں زیادہ مشہور ہی نہ تھے، بلکہ اپنی مخصوص شوخی، مذاق و اشعار، الفاظ کی تراش، محاورہ گوئی اور زبان میں سلیسگی بنا پر غالباً اپنے عہد کے سب سے زیادہ مقبول غزل گو سمجھے جاسکتے ہیں، شاید اسی لیے اقبال کی مانند بے شمار نوخیز شعرا (نبدیہ خطوط) ان کے حلقہٴ بگوش تھے، وہ صحیح معنوں میں جگت استاوتھے، اس لیے اقبال نے بھی داغ کی طرف رجوع کیا، لیکن جلد ہی داغ نے یہ کبریا پس کر دیا کہ اب

۷۔ اقبال، امیر مینائی کے بھی بے حد مداح تھے، ان کے بقول،

عجیب شے ہے صنمِ خانہٴ امیر، اقبال،

میں بت پرست ہوں رکھ دی کہیں جہیں میں نے

لیکن امیر میں داغ ایسی چمک نہ تھی بلکہ بعض امور میں تو وہ خود داغ کے مقلد تھے

اس لیے اقبال نے خصوصی اثرات قبول نہ کیے۔

اصلاح کی ضرورت نہیں رہی اور یوں اقبال بصدِ فخر کہہ سکا :

نسیم و تشنہ ہی اقبال کچھ اس پر نہیں نازاں

مجھے بھی فخر ہے شاگردیِ داغِ سخنِ داں کا

آج ہمیں "شاگردیِ داغِ سخنِ داں" پر نازاں ہونے پر تعجب ہو سکتا ہے، کیونکہ اقبال کا معاملہ دیگر شعراء ایسا نہ تھا۔ اس نے اپنے نامور استاد میر حسن سے فارسی کا رچا ہوا مذاق ہی نہ پایا۔ بلکہ وہ فلسفے ایسے مضمون میں پروفیسر آرنلڈ ایسے استاد کا شاگرد بھی تھا۔ اس لیے جب وہ داغ سے خصوصی طور پر متاثر ہوا تو تعجب سا ہوتا ہے۔ داغ کا مرثیہ اس کی عقیدت اور جذبات کی منہ بولتی تصویر ہے :-

چل بسا داغِ آہِ میت اس کی زریبِ دوش ہے

آخری شاعر جہاں آباد کا غاموش ہے

اب کہاں وہ ہانپنِ وہ شوخیِ طسربیاں

آگِ تھی کا خود پیری میں جوانی کی نہاں

تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے

یہی معنی وہاں ہے پر وہ یاں ممل میں ہے

اب صبا سے کون پوچھے گا سکوتِ گل کا راز؟

کون مجھے گاچمن میں نانہ بابل کا راز؟

ہو بہو کیجئے گا لیکن عشق کی تصویر کون؟

انھد گیا نازکِ نگن مارے گا دل پر تیر کون؟

اشک کے دانے زمینِ شعر میں بوتا ہوں میں

تو بھی روا سے خاکِ دل؟ داغ کو روتا ہوں میں

میرے خیال میں اس کا جواب اقبال کی شخصیت کے نفسِ محرکات سے مل سکتا ہے اقبال

پہا تان کچھ لکھا گیا۔ لیکن اس کے بارے میں نفسیاتی نوعیت کا مواد نہ ہونے کے برابر ہے
 اقبال حکیم الامت ہے۔ اس لیے ہمارے ادبی مؤرخین اور ناقدین اسے نفس اور نفسیات
 سے عاری ایک شعری کپیں پڑ کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں صرف عطیہ بیگم کی
 کتاب "IQBAL" اور ان کے نام، اقبال کے خطوط سے کچھ ایسا مواد حاصل ہوتا
 ہے جس سے اقبال انسان بلکہ ایک مرد کے روپ میں نظر آتا ہے۔ عطیہ بیگم کے بقول
 اقبال نے ایک موقع پر اپنے بارے میں یہ کہا تھا :

”مجھ میں بیک وقت دو شخصیات موجود ہیں، خارجی شخصیت عملی اور کاروباری
 ہے، جب کہ داخلی شخصیت، تخیل، تصوف اور تصورات سے تشکیل
 پاتی ہے“

اقبال نے اپنے بارے میں یہ بات یورپ میں اس وقت کہی تھی جب وہ ایم اے
 کے بعد فلسفہ میں پی۔ ایچ۔ ڈی کر رہا تھا، اور بہت کچھ پڑھ اور سوچ چکا تھا، بلکہ
 کسی حد تک داغ کے اثرات سے بھی آزاد ہو چکا تھا، لیکن زمانہ طالب علمی میں اس
 کی شخصیت کا تخیل غلی حصہ زیادہ نمایاں ہوگا۔ فلسفہ اور تصوف سے نا آشنا محض وہ
 شباب میں ایک نوجوان طالب علم کے گرم خون کے لیے داغ کی بارہ مصالحوں کی
 چاٹ ایسی غزل و حالی کی روکھن پکیں غزل کے مقابلے میں، کہیں زیادہ باعثِ تحریک
 بن سکتی ہے۔

یہ ایک دلچسپ ادبی نکتہ ہے کہ اگر اقبال نے صرف داغ ہی کے رنگ میں غزلیں
 کہی ہوتیں تو بندرش کی چستی، الفاظ کی ترتیب اور محاورہ گوئی سے معاملہ بندی میں کمال
 ہی نہ پیدا کرتا بلکہ اپنی جسمانی صحت، کشمیری دھماست، پنجابی خون اور حسن پرست
 طبیعت کی بنا پر وہ یقیناً داغ سے بڑھ کر داغ ثابت ہوتا۔

اقبال نے اپنے اردو کلام میں ترمیم و تلمیح کا سلسلہ جاری رکھا اور متروک کلام پر

مشتعل باتیاں آقبال کی اشاعت سے قبل آج کے قاری کے لیے یہ اندازہ لگانا بہت
 مشکل تھا کہ آقبال نے کیا کچھ لکھا۔ بس ایک مثال سے ہی اندازہ لگایا جاسکتا ہے :
 مرد خورشید و انجم دوڑتے ہیں ساتھ ساتھ اس کے
 ٹھک کیا ہے کسی مشوق بے پرواہ کی ڈولی ہے
 ہانگہ دار کی غزلوں میں یہ اثرات غاصے نمایاں ہیں۔ داغ کے رنگ کی مشہور ترین
 غزل کے تین اشعار درج ہیں :

نہ آتے ہمیں اس میں ٹکرا کر کیا تھی
 مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
 تمہارے پیامی نے سب راز کھولا
 خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی
 بھری بزم میں اپنے عاشق کو تھرا
 تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی
 عاشق کو تھرا خالص داغ کی زبان ہے۔ ایک اور شعر میں تھرا استعمال

ہوا ہے :

وائے ناکامی ملک نے تھک کر توڑا ہے
 میں نے جس ڈالی کو تھرا آشیانے کے لیے
 مندر جنوبی اشعار پر بھی داغ کی چھاپ نمایاں ہے :
 عجب واعظ کی فینداری ہے یارب
 علوت ہے اسے سارے جہاں سے
 انوکھی وضع ہے سامے نئے محلے میں
 یہ عاشق کوئی بستی کے یارب ہنسنے والے ہیں

امید جو رستے سب کچھ سکھا رکھا ہے واعضا کو
 یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سادے بھولے بھلے میں
 جینے وصل کے گزریوں کی صورت اڑتے جاتے ہیں
 مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں مہینوں میں!
 اقبال کے پورے کلام کو مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ:
 ”چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ“

کے مصداق وہ تمام عمر کسی راہ پر کی تلاش میں رہا۔ داغ پہلا راہ پر ہنا، تو فراعنہ نگاری
 میں اکبر الہ آبادی اور مغربی فلسفیوں سے استفاوہ کرتے ہوئے وہ بالآخر رومی تک جا
 پہنچا۔ تلاش حق میں اقبال کا یہ سفر معنی خیز ہے۔ داغ اور رومی میں بعد المشرقین ہے،
 اور ہر دور میں کوئی قدر بھی تو مشرق تک نہیں۔ داغ اسے محض محاورہ گوئی سکھا سکتا تھا،
 جب کہ رومی اس کے روحانی ارتزاز اور زندگی میں بصیرت آمیز فلسفہ کے لیے مرشد کی
 حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ اقبال پر داغ کے اثرات سطحی تھے گو
 وہ اولین رہبر تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے نمونہ پر وہن کا صرف ایک ہی گوشہ
 متاثر ہوا وہ بھی یوں کہ نقوش ویر پانہ ثابت ہو سکے۔

اس کی ایک وجہ اقبال کی اپنی مقصد پسندی بھی ہو سکتی ہے۔ اقبال کا اس
 نقطہ نظر سے جائزہ لینے کی خصوصی طور سے کوشش ذکی گنتی جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اقبال
 ادب برائے مقصد میں ترقی پسندوں سے کم گزرنہ تھا۔ اس کے مختلف مقالات و تعابیر
 اور خطوط میں ایسا مواد بکھرا ملتا ہے جس میں قہری شد و مد سے ادب برائے ادب کے
 نظریے کو مسترد کرتے ہوئے ادب میں مقصدیت کا پرچار کیا گیا۔ انہوں نے کابل میں ایک
 تقریر کے دوران میں ان خیالات کا اظہار کیا:

”تمیل عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا ماحولی

..... ان میں سے ہر ایک زندگی کا معاون اور خدمت گاہ ہے، اسی بنیاد پر میں آرٹ کو ایجاد و اختراع سمجھتا ہوں، نہ کہ محض آئہ تفریح شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد کو آباد بھی کر سکتا ہے اور ہر باد بھی ملک کے شعراء پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے سچے راہنما بنیں؟

(مقالاتِ اقبال)

اسی طرح اقبال ہمارے ”امرتبہ“ شیخ عطاء اللہ کے ایک خط میں اپنے نظریۂ فن کے بارے میں یوں اظہارِ خیال کیا :

”شاعری میں بشریح پیشیت لٹریچر کہیں میرا مطلع نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کا وقت نہیں، مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہوا ورس ! اس بات کو مد نظر رکھ کر ہم خیالات کو مفید سمجھتا ہوں ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں؟“

اب ظاہر ہے کہ ایسے نظریۂ ادب کے حامل شاعر کے لیے واغ نہیں بلکہ کسی حالی کی ضرورت تھی۔ یوں اقبال، حالی کی طرف رجوع تو کرتا ہے، مگر مختصر ترین راستے سے نہیں بلکہ ہادیءِ دلخ عبور کر کے۔

اقبال نے قوم کے لیے جو لائحہ عمل تجویز کیا ہے، اس کی ترسیل کے لیے گلخانے غزلِ موزوں نہ تھی، غزل میں جو انتشارِ فکر ہے وہ زندگی کو جبر و جبرِ چرچہ پینے کے مترادف ہے جبکہ زندگی کے سمندر میں ڈوبنے والے کے لیے تو غزل سمندر سے پہلے سے کوشنم ہٹنے والی بات بن جاتی ہے۔ اسی لیے وہ نظم نگاری کی طرف مائل ہوا، بلکہ نظم مزاج میں یوں پرچھ گئی کہ بیشتر غزلیں بھی مسلسل ہو کر نظم ایسی صورت اختیار کر گئیں، ہمارے قدیم شعراء نے بھی بعض اوقات مسلسل غزلیں کہی ہیں، لیکن ان کے نفسی محرکات جدا گانہ تھے، وہاں

جب بے کاوریہا جب دو مصرعوں کے کوزے میں بند نہ ہو سکا تو سیلاب میں کناروں سے
چھلکنے دریا کی مانند پھیل کر مسلسل غزل کا سوپا اختیار کر گیا، مثلاً غالب کی دو مشہور
مسلل غزلوں کے مطلعے درج ہیں :

دو سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے
لازم تھا کہ دیکھو میرا رستہ کوئی دن اور
تنبہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

یہ دونوں غزلیں مرثیے ہیں، پہلی اپنی محبوبہ اور دوسری عارف کی موت پر کہی گئی، یاغناؤ
دیگر جذبات نے خود شاعر کو مسلسل غزل کہنے پر مجبور کر دیا، لیکن اقبال کا ایسا کوئی مسئلہ
نہیں بلکہ اقبال تو ان معنی میں ہند ہے کہ شاعر ہی نہ تھا، جن معنی میں غزل میں جذبات
کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے، بلکہ دیکھا جائے تو اس کی شاعری میں بالخصوص
اور غزل میں بالعموم جذبہ کا فقدان نمایاں تر نظر آتا ہے، وہ داہانہ پن جو ہمساری
غزلوں کا ایک اہم وصف رہا ہے، اقبال کے ہاں وہ ناپید ہے اس کے مخصوص ادبی
مقاصد تھے، اور اس نے ان ہی کے لیے اپنا قلم وقف کیے رکھا، سوان کے بقول :

”.... کسی قوم کی زندگی میں موقوف علیہ چیزیں محض شکل و صورت
نہیں ہیں، مثلاً جمہور حقیقتاً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے،
وہ تخیل ہے، جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے وہ بلند نظریات
ہیں، جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے، تو میں شعرا کی دیگری
سے پیدا ہوتی ہیں؟“

(تقریر، مقالات اقبال)

سید سلیمان ندوی کو ایک خط میں یہ لکھا :

”فن شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی، ہاں مقاصد خاص رکھتا ہوں جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کیا؟“

اردو غزل کی مخصوص روایات سے فکری رشتہ منقطع کرینے کی بنا پر اقبال کی غزل کا صرف حالی کی غزل کے تناظر میں مطالعہ سودمند ہو سکتا ہے۔ حالی نے غزل سے قومی مزاج خوانی کا کام لیا تو اقبال نے قومی بیداری کا۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ حالی نے غزل کو جہاں سے چھوڑا، اقبال نے وہیں سے غزل کو شروع ہی کیا بلکہ اسی انداز کا شفا تم بھی ثابت ہوا۔

بانگم درا، تاریخ اشاعت، ستمبر ۱۹۶۲ء میں اقبال کی صرف تیرہ غزلیں شامل ہیں۔ یہ حصہ اول میں ہیں، یعنی ۱۹۰۴ء تک کا کلام ہے۔ لیکن اس لحاظ سے اہم کہ ان سے فکر و فن کی اس کش مکش کی عکاسی ہو جاتی ہے جس میں اقبال تمام عمر خوب سے خوب تر کی جستجو کی خاطر مبتلا رہا۔ ان غزلوں میں داغ کے اثرات (جن کی نشاندہی مسطور بالا میں کی جا چکی ہے) کے ساتھ ساتھ ایک نئی راہ کی تلاش بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ عموماً بال جبریل کی غزلیں فکر و فن کے استنزاج کے اعلیٰ نمونے پیش کرتی ہیں، لیکن بانگم درا کی غزلیں اس کے کاروان غزل کے لیے بانگم درا کا کام کرتی محسوس ہوتی ہیں اور یہ شاعر بال جبریل کی غزلیات کے نقیب معلوم ہوتے ہیں:

مکذاب ہست و بود نہ بے گانہ دار دیکھ ہے دیکھنے کی چیز سے پار بار دیکھ

۱۔ یہ شعر بھی غلا حفر ہو،

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے آشنایں
کوئی دل کشا صدا ہو بھی ہو یا کرتازی

اس چمن میں مرغ دل گائے نہ آزادی کا گیت
آ! یہ گلشن نہیں ایسے ترانے کے لیے

حسن کامل ہی نہ ہوا اس بے حجابی کا سبب
وہ جو تھپہ روں میں پنہاں ہو دنا کیونکر ہوا

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدہ دل وا کرے کوئی

وہ مشتِ خاک ہوں فیض پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پوچھ میری وسعت کی زمیں سے آسماں تک ہوں

جس ہوں نالہ خواہ سیدہ ہے میرے ہر رگ و پے میں
یہ خاموشی مری وقتِ رحیل کا رواں تک ہے!

چمن زارِ محبت میں خاموشی موت ہے بیکس
یہاں کی زندگی پابندیِ رسمِ قضاں تک ہے
مری نگاہ میں وہ رند ہی نہیں ساقی
جو ہوشیار سی و مستی میں امتیاز کرے
ہدامِ گوش بہ دل رو یہ ساز ہے ایسا
جو ہوشکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

سخن میں سوزِ ابلی کہاں سے آتا ہے
یہ چیز وہ ہے کہ پتھر کو بھی گداز کرے
ہوا ہو ایسی کہ ہندوستان سے اسے اقبال
آدا کے بجھ کو غبارِ رہ حجاز کرے

اور آخری مسلسل غزل کا مطلع یہ ہے :

جنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے
نظارے کی ہوس ہو تو لیلیٰ بھی چھوڑ دے

مگر بانگ درا کی تمام غزلیں مسلسل نہیں لیکن پھر بھی بیشتر غزلوں میں وحدتِ فکر نے
ایک رنگی پیدا کر دی ہے۔ الغرض بانگ درا کی غزلیں تعداد میں کم ہونے کے باوجود اس
بنیاد پر خصوصی توجہ چاہتی ہیں کہ اقبال کے ایمانِ غزل کے لیے اساس کی حیثیت رکھتی
ہیں اس لیے ہال جبریل کی غزلوں کا مطالعہ بھی ان ہی کے تناظر میں ہونا چاہیئے۔

(۲)

ہال جبریل ۱۹۳۵ء میں طبع ہوئی ہے، گو بانگ درا اور ہال جبریل کی تاریخِ اشاعت
میں گیارہ سال کا فرق ہے، لیکن جہل تک غزلوں کا تعلق ہے تو یہ فرق صرف گیارہ
سال کا نہیں رہتا کہ بانگ درا میں غزلیں صرف ۱۹۰۵ء اور ۱۹۰۸ء تک کے کلام میں
ملتی ہیں۔ ایک غزل گو کے مجموعوں میں وقت کا وقفہ عام حالات میں اتنا اہم نہیں
ہوتا، خاص طور سے اس وقت جب معنوی تبدیلیاں معرضِ وجود میں نہ آئی ہوں لیکن
اقبال کی بات اور ہے کہ سوچ اور اسلوب دونوں کے لحاظ سے بانگ درا اور ہال جبریل
کی غزلیں منفرد و نوادہ دی جا سکتی ہیں، ہر چند کہ بانگ درا کی غزلوں میں مستقبل کے
اقبال کے ابتدائی نقوش دیکھے جا سکتے ہیں، لیکن دونوں کا مجموعی تاثر بعض اوقات
اتنا مختلف ہوتا ہے کہ کبھی کبھی تو ان کے کہنے والے دو الگ الگ اقبال نظر آتے ہیں۔

ہانگہ۔ ہاکی غزلوں کا اقبال غزل کے روایتی مضامین اور داغ کی زبان سے دامن چھڑتا
محسوس ہوتا ہے :

عجب واعظ کی دینداری ہے یارب
عداوت ہے اسے سلمے جہاں سے
بڑی باریک ہیں واعظ کی چالیں
لڑ جاتا ہے آوازِ اداں سے

یہ اور اسی انداز کے دیگر اشعار داغ سے دامن چھڑانے کی کوشش ہیں، لیکن بال جبریل
نیک اقبال کا شاعرانہ قد ہی بلند نہ ہو چکا تھا، وہ فکر کے کئی آفاق ہی سمیڑ کر چکا تھا،
اور اس کی قومی شاعری کے مقاصد متعین ہو چکے تھے۔

اقبال بنیادی طور پر غزل کا شاعر نہ تھا، جس فلسفہ کا ابلاغ اقبال نے کرنا تھا وہ
سوچ کی گہرائی کے ساتھ اپنی تمام جزئیات کے لحاظ سے پیچیدگی کا حامل بھی تھا
یہ تو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کا کمال ہے کہ اس نے مقالوں کی خشک زبان میں رقم
کیے جانے والے فلسفے کے دقیق نکات کو خوب صحت شاعرانہ پرانے میں ادا کرنے کا
حق ادا کر دیا، غزل جس انتشار فکر کی حامل ہے اور انہماک ابلاغ میں جمنا پائیت فنون
کی چلن ہے۔ وہ نظم کے مزاج سے لگا نہیں کھاتی، اس پر مستزاد اقبال کی نظم گوئی
میں مہارت جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اقبال نے غزل کو نظم کی مانند دہتا، یا برتنے کی کوشش
کی اور اس میں اس حد تک کامیاب رہے کہ غزل نظم بن گئی۔ یہ قابل تعریف بھی ہے۔
اور برعکس بھی۔ فرق نقطہ نظر سے پڑے گا۔ بال جبریل کی تقریباً تمام غزلیں غزل سلسل
بن جاتی ہیں، دیگر غزل گو شعراء کے ہاں اگر کہیں کوئی مسلسل غزل نغمہ آئے تو اسے پڑھ
کر عجیب سے تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اقبال کے ہاں یہ بات نہیں،
نظموں اور غزلوں کو ساتھ ساتھ پڑھیں تو دوسروں کی معافی اور اسلوب کسی طرح

سے بھی حد بندی نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ کسی بھی غزل کا عنوان مقروض کر کے اسے
 نظموں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ غزلیں اس حد تک مشطوم ہیں کہ کشتہ غزلوں میں
 سے صرف سات کے مقطعوں میں غزل کی مخصوص نشانی تخلص ملتا ہے۔ تخلص کی عدم
 موجودگی کوئی ایسی قابل اعتراض بات نہیں اور نہ ہی اسے اقبال کی کمزوری یا ان کی
 غزل کی خامی قرار دیا جاسکتا ہے۔ صرف اس امر کی نشان دہی مقصود تھی کہ اقبال کے
 مزاج میں کس حد تک نظم پر چمکی تھی۔

جہاں تک اقبال کی غزل کے لب و لہجہ اور صوفی آپہنگ کا تعلق ہے تو وہ بھی نظم کے
 مزاج کا عکاس ہے۔ اقبال کا عربی، فارسی اور اس کے ساتھ ساتھ قرآن حکیم کا گہرا مطالعہ
 تھا، اس کی بطور خاص وضاحت کی ضرورت نہ ہونی چاہیئے۔ لیکن اٹنا ہے کہ اس کے
 شاعرانہ اسلوب پر ان سب کے نہایت گہرے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان پر مستزاد
 اسلامی شخصیات کے حوالے اور تعلیمات، ان سب نے مل کر اقبال کی شاعرانہ زبان کو اس
 کا مخصوص آپہنگ اور لب و لہجہ عطا کیا، جس سے اقبال دیگر شعراء سے ممتاز قرار پایا۔ اقبال
 اس شاعرانہ اسلوب کے اس حد تک خوگر ہو چکے تھے کہ غزل کی زبان میں بھی نظم آپہنگ
 برقرار رکھا۔ جہاں غزلوں کا مفرس ہونا اور خوشنما تراکیب کا تعلق ہے تو اس معاملہ میں
 اقبال سے قبل صرف غائب ہی ایک ایسا شاعر نظر آتا ہے۔ جو اقبال کی ہمسری کا دعویٰ
 کر سکتا ہے ورنہ اقبال کی غزل اپنے تمام پیشروؤں سے اس بنا پر بھی ممتاز سمجھی جاسکتی
 ہے، کیا اس لب و لہجہ میں اور کسی نے غزل کہی؟

تھا جہاں مدرسہ شیریں و شاہنشاہی

آج ان خانقاہوں میں ہے قطع روپا ہی

نظر آئی نہ مجھے قافلہ سالاروں میں

وہ شہانی کہ ہے تمہیدِ حکیمِ اٹھنی !

لذتِ نغمہ کہاں مرغِ خوشِ الحان کے لیے
 آہ! اس باغ میں کرتا ہے نفسِ کوتاہی!
 ایک سرمستی و حیرت ہے سراپاِ تاریک
 ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی!
 صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ باند
 کہ جھٹکتے نہ پھریں غلٹِ شب میں لہری

یہ غزل کے لیے نظم کا باب دلہنچا پانا اقبال کی ضرورت بھی تھی اور میسر ہی نہیں۔ اقبال نے خود کو ہمیشہ عام شاعر حضرات سے الگ سمجھا اور کبھی بھی شاعر ہونے کا دعوے نہ کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال نہ تو گل و بلبل کی روایتی غزل کا شاعر تھا نہ اقبال نے ایسی روایتی غزلیں لکھیں۔ اقبال کی یہ غزلیں مجھے تو چھوٹی (MINIATURE) لگتیں ہی معلوم ہوتی ہیں۔ افکار، زبان، طرزِ ادا، تاثر کسی لحاظ سے بھی تو ان میں غزل والی کوئی بات نظر نہیں آتی، لیکن اس کے باوجود یہ نظم نما غزلیں اردو غزل میں ایک نئی جہت کی نشاندہی کرتی ہیں۔ کیوں؟

اقبال کی غزل کے مطالعے سے پیشتر ہمیں غزلیہ شاعری کے بعض مفروضات اور مستحکمات سے ذہن کو پاک و صاف کرنا ہوگا۔ تب کہیں ہم اقبال کی غزل کا صحیح مطالعہ کر سکیں گے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال کی غزل کو باقی اردو غزل کے تناظر سے جدا کر کے صرف اور صرف اقبال کی غزل سمجھ کر ہی اس کا مطالعہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ لہذا ان غزلوں میں اساتذہ کے رنگ میں سوز و گداز، رند اور محتسب کی کش مکش، دردِ دل کا مہجرا، تصوف اور روحانیت کے رموز یا ساغر و مینا کے پردے میں حکایاتِ قلب وغیرہ یہ سب کچھ اقبال کی غزل میں نہ ملے گا، اگر یہ سب کچھ تلاش کرنا ہو تو قدما اور معاصرین کے ذواوین سے رجوع کرنا ہوگا کہ اقبال کی غزل ان سب سے تقریباً عاری

اگر کچھ رو ہیں انجم آسمان تیرا ہے یا میرا ،
 مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا ؟
 مگر ہنگامہ ملے شوق سے ہے لامکاں خالی ،
 خطا کس کی ہے یا رب لامکاں تیرا ہے یا میرا ؟
 اسے سچ انل انکا کی جرأت ہوئی کیونکر ؟
 مجھے معلوم کیا ! وہ رازوں تیرا ہے یا میرا ؟
 محمد بھی تیرا ، جبریل بھی ، قرآن بھی تیرا
 مگر یہ حرف شیریں ترجمان تیرا ہے یا میرا ؟
 اسی کو کب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
 زوالِ آدمِ خاکی نیاں تیرا ہے یا میرا ؟

یہ غزل (اور بیشتر غزلیں) اسی انداز کی حامل ہیں ، اپنی سوچ ، اسلوب اور صوتی آہنگ کے لحاظ سے اردو غزل کے کسی دوسرے بھی متعلق قرار نہیں دی جاسکتی یہ صرف ایک دور کی غزل ہے ، اور وہ ہے دورِ اقبال جس طرح فکر و فن کے اعتبار سے اقبال کی غزلیں ایک نئے دبستان کی تشکیل کرتی ہیں ، اسی طرح اقبال کی غزلیں بھی ، لہذا باقی اردو غزل کی تنقید و تحسین کے لیے ناقدین کے درجہ کردہ پیمانے اور ان سے وابستہ مخصوص اصطلاحات بھی اقبال کی غزل کی تنہیم و تحسین کے لیے کارآمد ثابت نہیں ہو سکتیں ان اصطلاحات میں غالباً تغزل کی اصطلاح سرفہرست ہے ، اسے محض ایک اصطلاح ہی نہ سمجھنا چاہیے کہ یہ غزل کی پرکھ کا ایک معیار بھی ہے ، گو تغزل کی کسی ایک تعریف پر ناؤین کی اکثریت کا اتفاق نہیں لیکن اس کے باوجود اسے غزل کا قدیم ترین معیار سمجھا جاتا ہے اس کی تعریفات کی بلیں چوڑی جھٹ میں الجھے بغیر منتظرِ افغانا میں تغزل کو غزل کے مجموعی

تاثر کے مترادف گردانا ہاں کتاب ہے۔ اس تاثر آفرینی میں جذبہ، خیال، الفاظ سبھی حصہ لیتے ہیں۔ زبان و بیان کے ضرورت سے زیادہ رسیا بعض حضرات نے اقبال کی غزل میں تغزل کی کمی یا فقدان کا اعتراض کیا ہے۔ (جب کہ ان کے برعکس سید وقار عظیم نے اقبال کی نظموں میں بھی رنگ تغزل دیکھا ہے، ملاحظہ ہوں کہ متعلقہ اقبال کی نظموں میں رنگ تغزل، اگر تو غزل کا یہ معیار کلاسیکی غزل کی روایات سے تشکیل پائے تو ظاہر ہے کہ اقبال کی غزل روایتی ہے اور نہ ہی اس سے روایتی قسم کے تغزل کی توقع ہونی چاہیئے اقبال کی غزل کی مجموعی فضا عام مروج غزل سے اس قدر جداگانہ ہے کہ اس سے مروج تغزل کی توقع ہی عبث ہے لہذا مروج تغزل کا نہ ملنا اقبال کی غزل کی زائد کشش کا باعث ہونا چاہیئے۔ اگر تغزل کسی پراسر کیفیت کا نام نہیں اور اس سے صرف غزل میں فضا رائے اطلاق مقصود ہے، تو اقبال کی غزل اس معیار پر اقبال ہی کے الفاظ میں کم عیار نہ ثابت ہوگی، صرف ایک غزل بطور مثال پیش ہے :

گیسوئے تابدار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خروش کا کر قلب و نظر شکا کر
عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بے کراں میں ہوں ذرا سی کججو
یا مجھے ہسٹا کر یا مجھے بے گستا کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو
میں ہوں حریف تو تو مجھے گوہر شاہوار کر
نغمہ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو
اس دم نیم سوز کو طائر کب بہار کر

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں ؟
 کارِ جہاں دما زہے اب میرا انتظار کر
 روزِ حساب جب میرا پیش ہو دفترِ عمل
 آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار

اقبال کی بیشتر غزلیں اسی انداز کی حامل ہیں، اگر یہاں تغزل ہے تو وہ تغزل صرف اقبال کی اپنی غزلیہ فضا کا پیدا کردہ ہے اور اگر نہیں ہے تو وہ کلاسیکی غزل کا تغزل نہیں۔

اقبال کی غزلوں کی تنقید و تحسین کا بہتر طریقہ یہ ہے کہ روایتی غزل کی پرکھ کے اصولوں کے مقابلے میں یہ اصول خود اقبال کی اپنی غزلوں سے مستخرج ہونے چاہئیں۔ اقبال وہ شاعر ہے جس کے فن اور بالخصوص فکر کو غارِ ج سے نافذ شدہ معانی اور پہلے سے ملے شدہ مسلمات پر پرکھنے سے بعض اوقات درست نتائج کا حصول شکوک ہو جاتا ہے اس کا ایک حل یہ ہے کہ کلام اقبال ہی کلام اقبال کا معیار ہو، اچھے کامیاب اور بلند شمار کا معیار اقبال کے کلام کی اساس کی تشکیل دے کر پھر اس پر بُرے ناکام اور پست کی پرکھ ہونی چاہیے۔ یہ اصول اقبال کی تمام شاعری کے لیے درست ثابت ہو تو پھر اس کے کسی ایک جزو جیسے غزل پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔

اقبال کی بنیادی صفت جو اسے تمام شعرا سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کی فکری سطح ہے۔ وہ فکری سطح جو اپنی بندندی میں اقبال کو تمام اردو شعراء سے بلند کر دیتی ہے جذبات کا اظہار جس انداز پر ہم سمجھتے ہیں یا جس طرح سے اردو غزل نے ہمیں جذبے سے متاثر کر دیا اس انداز پر جذبے کا اظہار اقبال کے شاعرانہ مقاصد کی ذیل میں نہ آتا تھا۔ البتہ اقبال نے یہ ضرور کیا کہ فکری سطح کو احساس کی آہٹ سے گھسٹا کر اسے ایک طرح کے جذبہ میں تبدیل کرنے کی کاوش کی۔ یہ اس لیے ضروری تھا کہ بہر حال شاعرانہ اظہار کے اپنے بھی کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔ جنہیں کم از کم کامیاب شاعری کی حد تک ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ بحیثیت ایک تخلیقی فن کار اقبال کی یہ بہت بڑی الجھن تھی کہ

وہ فلسفہ اور شاعری کی دو قوی متقابل قوتوں کے درمیان غم کو محسوس کرتا تھا۔ یہ الجھن اس احساس پر مبنی تھی کہ نثر فلسفہ قوم کو ہضم نہ ہو گا۔ اس کے برعکس اقبال رول تھی شاعروں کی بیڑ میں شامل ہونے کو بھی تیار نہ تھا، لیکن اس نے ان دونوں میں سے کسی ایک کی قیمت پر دوسرے کو ترجیح دینے کی بجائے دونوں کو ہم آمیز کرنے کی کوشش کی اور اسی کوشش کی کامیابی کا نام اقبال حکیم الامت ہے۔ یہ اقبال کی ہینیس کا کمال ہے کہ اس نے سرد اور گرم کو خوب صورتی سے آمیز کر کے ایک نیا شعری آہنگ اور نیا اسلوب بنالیا۔ درج ذیل غزل اس انداز کی بہت کامیاب مثال ہے۔ یہاں فلسفہ نے جہدے کی زبان سے شاعرانہ اظہار پایا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس میں غزل کی مخصوص ایمائیت جلاتی ہے :

اپنی جولاں گاہ زیر آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
بے حجابی سے تری ٹوٹا ننگا ہوں کا ظلم
اک دوائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں
کارواں تک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو یکراں سمجھا تھا میں
کہر گئیں ماثرِ محبت پر وہ دایرِ بے شوق !
تھی فضاں وہ بھی جسے ضبطِ فضاں سمجھا تھا میں
تھی کسی درماترہ رہرو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ زمیں و آسمان سمجھا تھا میں

غزل لسی کو مل حشف میں فلسفہ سمونا آسان نہیں لیکن اقبال نے نہ صرف یہ کہ یہ کام کر دکھایا بلکہ اسے اپنی مثال آپ بھی بنا دیا۔ اقبال کی غزل کا ایک مطلع ہے،
یہ کون غزل خواں ہے پُر سوز و نشاط انگیز
اندریشہ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز!

یہ پُر سوزی و نشاط انگیزی اقبال کی غزل کا مزاج قرار دی جاسکتی ہے تو اندیشہ دانا کو جنوں آمیز کرنا اس کا بنیادی وصف۔

(۳)

اقبال کی غزل کا سرسری سامطالعہ بھی یہ اجاگر کر دیتا ہے کہ اقبال کے اساسی افکار کی ہر گشت ان غزلوں میں مل جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ابتدائی کلام کے بعد جس کا بیشتر حصہ بعد میں منسوخ قرار پایا۔ اقبال نے جب غزل گوئی کی تو قیدِ محدود معاصر غزل کی روایات سے اپنے تخلیقی شعور کی روح کو بالکل صاف کر لیا۔ گو اقبال نے غزل کی تکنیک میں کسی طرح کی انقلابی تبدیلی نہ کی۔ لیکن مضامین کے لحاظ سے واقعی اس میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ اس غلام ہندوستان میں دورِ انحطاط کی یادگار غزل جو اردو کے شعری ادب میں پُر مروجی، یا س، تسکین اور ایک عجیب و غریب قسم کے نامورانہ عشق کی ترجمان بن چکی تھی۔ اقبال نے اپنے افکار کی توانائی سے اسے نہ صرف نیا خون دیا بلکہ ایک نئے آہنگ اور نئی مے سے روشناس کر کے اپنے فلسفہ کی ترجمان

۱۔ ڈاکٹر محمد عباس خاں لعلہ کے نام، ۱۰ اپریل ۱۹۳۳ء کے خط میں یہ معنی فیض سہری بھی ملے ہیں: ”اگر ہم نے پابندی عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا“

بنکر برصغیر کی جدوجہد میں اسے بھی شریک کار بنا دیا۔ اقبال نے جس اسلامی نشاۃ ثانیہ کا خواب دیکھا تھا، اس کے لیے بھی اقبال نے اپنی غزل کو وقف کر دیا۔ ان غزلوں میں کہیں ایمانی انداز سے تو کہیں واشگاف الفاظ میں اقبال کے فلسفے کے اساسی مباحث کی بازگشت ملتی ہے، اسی لیے ان غزلوں کو ہم مثنیٰ فنیئیں کہہ سکتے ہیں۔

اقبال کا ایک مقطع ہے،

مری مشائلی کی کیا ضرورت حسنِ مثنیٰ کو

کہ فطرتِ خود بخود کرتی ہے لائے کی حنا بندی

اقبال نے یہاں اپنے فن کے انہدام میں جس بے ساختگی کی طرف اشارہ کیا ہے اس

کے نقطہ نظر سے اقبال کی غزل کا جائزہ لیں تو بیشتر غزلوں کی صورت میں یہ درست معلوم ہوتا ہے، شاید اسی لیے اقبال فلسفے ایسی ثقیل چیز کو غزل ایسی کوئل صنف سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب نہ رہا۔ یہ درست ہے کہ اس نے یہ بھی کہا،

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے باخبر میں

کوئی دل کشا صدا ہو گی ہو پاکہ تازی!

یہ محض کسرِ نفسی ہے یا پھر اہل زبان کے اعتراضات کی بنا پر ایسا کہا ہو کیونکہ

اگر خیالات سے قطع نظر کرتے ہوئے صرف زبان کے معیار پر ہی غزل کو پرکھیں تو وہ

شمِ عید ثابت نہ ہوگی، ہر چند کہ غزل دیکھی بھی صنفِ ادب کی محض زبان پر پرکھ کوئی

ایسا قابلِ قدر معیار نہیں ہے۔ تاہم اقبال نے ذاتی اور کمٹو کے محاورے میں جب اپنے

چنچالی سخن کی گرمی شامل کی تو اسے کہیں پہنچا دیا۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ اپنے نئے

خیالات اور اردو غزل کے لیے ناولٹس تصورات کے ابلاغ کے لیے اقبال ایک نئی زبان

بنانے پر مجبور تھے۔ اس سلسلے میں اقبال نے آیات کی تفسیر کے ساتھ ساتھ تعلیمات

تاریخی شخصیات اور نامور فارسی شعراء کے بکثرت حوالے دیے ہیں۔ اتنے کتبِ بعض وقتاً

وہ ایک جہاد گانہ لکھتا۔ اسماء کے طالب محسوس ہوتے ہیں۔ اس زبان کے مجموعی تاثر کے بارے میں ڈاکٹر ہسپل بخاری نے اقبال مجدد عصر میں بڑے پتے کی بات کی ہے، ان کے بقول :

”اقبال کی زبان..... سے یہ امر بخوبی واضح ہو گیا ہے کہ یہ بھی اردو کے روزمرے سے ہٹی ہوئی ہے، اور پڑھنے والے کو قریب قریب ویسی ہی عجیب و غریب لگتی ہے، جیسی آسمانی کتابوں کے ترجموں کی اردو، مذہبی اصطلاحات و تعلیمات نے اسے بھی وہی تقدس بخش دیا ہے جو اہل ہامی کتابوں کو حاصل ہے۔ اور صوفیانہ خیالات و اصطلاحات نے اس میں جو ماورائیت پیدا کر دی ہے، اس کے باعث عام قاری آسمانی صحیفوں کی طرح اس سے بھی مرعوب ہو جاتے ہیں۔“

(ص ۳۱)

اس انداز کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

مشا و یا مرے ساقی نے عالم من و تو
پلا کے مجھ کوئے لآ اِلٰہَ اِلَّا ہُوَ۔

یہی شیخ حرم ہے جو چرکے بیچ کھاتا ہے
مجھ پرورد و دلق ادیس و چادر نہ ہرٹا

محبت خویش تن بینی، محبت خویش تن داری
محبت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا
نگاہ و عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر
وہی قرآن، وہی فرماں وہی نہیں وہی طالع

سبق ملا ہے یہ معراج مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گروہوں

امین راز ہے مردانِ حُسر کی درویشی
کہ جبہ نیل سے ہے اس کو نسبتِ خویشی!
کے خبر کہ سینے ٹوپو چسکی کتنے ؟
نقیبہ و صوفی و شاعر کی ناخوش اندیشی
نگاہِ گرم کہ شیریں کے جس سے ہوش اڑ جائیں
نہ آہِ سر و کہ ہے گو سفندی و میشی!

یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گو ہر یک دانہ
یک رنگی و آزادی اسے ہمتِ مردانہ
یا سبھ و طفل کا آئین جہاں گیری
یا مردِ قلندر کے اندازِ ملوکانہ
یا حیرتِ فارابی یا تابِ دتہ رومی
یا فکرِ حکیمانہ یا جذبِ کلیسا نہ !
یا عقل کی رو باہی یا عشقِ پیدِ اہلبی
یا حیلہٴ افرنگی یا حمدِ ترکانہ
یا شرعِ مسلمانی یا دیر کی درباری
یا نعرہٴ مستانہ کہمہ ہو کہ تہخانہ

میری میں فاقری میں شاہی میں غلامی میں
کچھ کام نہیں بنتا بے جبراً تیرے اند

عجب نہیں کہ مسلمان کو پھر عطا کر دیں
شکوہِ سنہر و فقرِ جنید و بسطامی !

گویہ غزل کے اشعار ہیں مگر نظم کے تیور لیے ہوئے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان کے مفہوم کی درست تحسین کے لیے وہ سن میں اسلام اور تاریخ کے بارے میں کچھ ٹھوس معلومات کا ہونا بھی ضروری ہے۔

یہ عجیب نکتہ ہے کہ گو اقبال نے بطور خاص عوام سے خطاب کیا لیکن وہ ان معنی میں کبھی بھی عوامی ذہن سے کا کر پڑھتے پھر رہے گئے گلیوں میں ان رنچتوں کو لوگ والا عالم ہو (قوالوں کی بات جانے دیں) اور خیالات کے ساتھ ساتھ اس کا ایک بہت بڑا سبب اقبال کی زبان بھی ہے، ویسے تو اصل بات خود اقبال نے ہی کہہ دی :

مخوش آگئی ہے جہاں کو قلندری میری
وگر نہ شعر مر کیا ہے شاعری کیا ہے

(۳)

میری نوائے شوق سے شورِ حریمِ ذات میں
خلعہ ہائے الاماں بُتِ کدہٗ صفات میں

یہ بال جبریل کی پہلی غزل کا مطلع ہے اور اسی کا مطلع یوں ہے :

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک ماز تھا سینہ کائنات میں

علامہ اقبال کے یہ دو شعر محض ان کی غزل کے دو اشعار ہی نہیں بلکہ یہ دو غزل میں نئی آواز، ایک نئی سوچ اور نئے ذہنی رویے کے منظر ہیں۔ علامہ اقبال نے جسے اپنی نوائے شوق "قرار دیا، وہ درحقیقت زندگی کو دیکھنے، سمجھنے، پرکھنے اور برتنے کا ایک نیا زاویہ تھا، ایک نیا انداز تھا۔ علامہ نے اپنے کلام سے جس شعور و نیست کا احساس کرایا وہ بڑا گنجیمیر ہے انہوں نے پہل مرتبہ اپنے عصر کو ایک ایسی منفرد سوچ بخشی مگر حال مستقبل کا آئینہ بن گیا۔ اب تک انسان سینہ کائنات میں واقعی ایک راز کی مانند مستور تھا، لیکن یہ اقبال کی جرأت، افکار ترقی اور تخیل کی بلندی مگر انہوں نے اس راز کو راز نہ رہنے دیا اور اسے فاش کر دیا۔ یہ راز کیا تھا؟ یہ راز تھا غلطی آدم کا۔ علامہ اقبال فکر کی جن بندیوں پر تھے۔ وہاں ان کے لیے دنیا بازنچہ اطفال ایسی حیثیت رکھتی ہوگی۔ مگر اقبال نے خود کو ایک لائق تماشائی نہ بنایا، نہ ہی غیر جذباتی انداز میں دنیا اور اس کے وقوعات اور حوادث کو دیکھا۔۔۔ علامہ اقبال نے مختلف اوقات میں متنوع انداز میں انسان کی غفلت کا احساس کرنے کی جو سعی کی تخلیقی سطح پر وہ نمودار ہے،

اسی کو کب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن

خداں آدم خاک کی زریاں تیرا ہے یا مسیحا؟

اقبال سے قبل اردو شعری ادب کا سب سے دقیق سرمایہ غزل میں ملتا ہے اور یہ ہے ہی حقیقت کہ اردو غزل برصغیر کی صد سالہ تہذیبی زندگی کا ثمر بھی ہے اور اس کا عطر بھی۔ وہ برصغیر کے تمدن کی علامت بھی بنتی ہے، اور جذباتی تلازمات کا تسلسل بھی، الغرض! اردو کی بہترین صلاحیتوں نے اپنے وجدان کے فن کارانہ انہار کے لیے غزل کا پیرایہ منتخب کیا تھا۔ اسی لیے غزل میں موضوعات و مسائل کی کمی نہیں۔ البتہ اپنے اپنے

رنگِ طبع کی مناسبت سے کہیں اظہارِ واشگاف ہے تو کہیں مضروایا نیت کے پردوں سے جھلک دکھائی گئی۔ فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فائدہ اظہار کی صورت میں اور نقصان انفرادی و قریبی میں ظاہر ہوا۔ کلاسیکی شعرا شعورِ زہیت سے یکسر عاری نہ تھے، انہوں نے اپنے اپنے انداز میں اور غزلیہ روایات کی پیروی میں باوہ و ساغر اور گل و بلبل، ساقی اور محتسب، قفس و آشتیاں ایسے استعارات کے پردے میں بہت کچھ کہنا چاہا اور بعض واقعی کامیاب بھی رہے لیکن جس اندازِ اقبال نے غزل میں شہیدِ زہیت کی فلسفیانہ اساس اجاگر کی، اردو غزل کے ایوان میں ایک نئی گونج تھی....

بیشیت ایک شاعر یہ اقبال کا کمال ہے کہ انہوں نے غالب کی مانند تگنائے غزل کی شکایت بھی نہ کی، نہ ہی اسے تہمیل کرنے کی ضرورت محسوس کی۔ لیکن اس قدیم ترین صنف میں اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں سے وہ دم پہونکا کہ اس کے تن مردہ میں جان پڑ گئی۔

یہ کون غزل خواں ہے پُر سوز و نشاطِ انگیز

اندریشہ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

یوں دادِ سخن مجھ کو دیتے ہیں طلاق و پارس

یہ کافرِ ہندی ہے بے تیغ و سناںِ خونریز

بے تیغ و سناںِ خونریزی اب سے پہلے ہماری غزل کے محبوب کا شعار رہی ہے چنانچہ ہمارا پرانا شاعر کس تعجب سے کہتا ہے :

لڑتے ہیں اور ناتھ میں تلوار بھی نہیں!

لیکن اقبال نے یہ تلامذہ تبدیل کر دیا۔ اب کافرِ ہندی کا بے تیغ و سناںِ خونریز ہونا اردو غزل میں ایک نئے فکری رویے کی نشاندہی کرتا ہے اور اسی لیے اقبال کی غزل کی نئی سمتوں میں سے ایک سمت عظمتِ انسان ہے۔ قدیم غزل میں انسان مجبوری اور

ہے یہی کی چکی میں پستا نظر آتا ہے، اس کی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ نامراد عشق ہے
اس کی سب سے بڑی آرزو وصلِ محبوب اور اس کی سب سے بڑی پستی یکہ :-

نہ ربط ان سے نہ یاری آسماں سے

جفا بہرِ عدو لاؤں کہاں سے

تصوف کے حوالے سے جس تصورِ انسان کو غزلیہ شاعری میں ابھارا گیا، اس کی اساس
ذلتِ نفس، نفیِ خودی اور توانا پر مستوار تھی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شاعری کا
عاشق انسان ہمیشہ تباہ حال رہا،

نغم اگر چہ جاں نسل ہے پہ کہاں بچپن کر دل ہے

نغمِ عشق عمر نہ ہوتا، نغمِ روزِ شمار ہوتا

اس تناظر میں جب علامہ اقبال کی غزل سے ابھرتے انسان کو دیکھیں تو ایک نئے
انسان کے خدو و خال نظر آتے ہیں، ایسا انسان جس کے قدم و حرکت میں مضبوطی سے
جہ ہیں، جس کا سر آسمانوں کو چھوتا ہے، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ حقیقتاً اعلیٰ
سے آنکھیں چلا کر آنے کی ہمت رکھتا ہے۔ غزلیہ تصوف کا انسان مادائے عشق میں مبتلا
تھا، خدا کی محبت سے سرشار تھا، اس کے حصول کی آگ میں جلتا تھا، لیکن عالم
یہ تھا،

سرتا قدمِ زبان ہیں جوں شمعِ گو کہ ہم،

پہر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتِ گو کریں

لیکن اقبال کا انسان نہ صرف گنگو کرتا ہے، بلکہ اس گستاخِ ہچے میں
سوال کرتا ہے،

اگر کج رو ہیں انجسم آسماں تیرا ہے یا میرا؟

مجھ نگر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟

اگر ہنگامہ ہونے شوق سے پہلے لامکاں خالی :

خطا کس کی ہے یا رب لامکاں تیرا ہے یا میرا ؟

اسے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر ؟

مجھے معلوم کیا ! وہ مازداں تیرا ہے یا میرا ؟

مقدس بھی تیرا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا !

مگر یہ حرف شیریں تر جاں تیرا ہے یا میرا ؟

یہ اندازِ مخاطب کیا ہے، اردو شاعری میں بھی نیا تھا اور مسلمانوں کے لیے بھی نیا اب تک خدا سے یا ٹوٹا جاتا تھا یا اس سے محبت کی جاتی تھی، اس کا حکم بجالاتے اور اس کی پرستش کرتے، حتیٰ کہ بغاوت کی صورت میں بھی باطنی کو یہ احساس ہوتا تھا، کہ میں خود سے عظیم تر قوت سے بغاوت کے جرم کا مرتکب ہو رہا ہوں۔ چنانچہ اس بغاوت کا بہانہ کبھی شلاب ہنسی تو کبھی واعظ و شیخ پر الزام دھرا جاتا یا پھر وہ بخشش اور شفاعت کی امید پر سب گزرتا اور اس پر بھی بعض اوقات ندامت ہوتی :

بخشش نے مجھ کو برا کرم کی کیا نجل

اسے چشم، جوش، آشکِ ندامت کو کیا ہوا ؟

لیکن اقبال نے پہلی مرتبہ انسان کو خدا کے برابر لا کھڑا کیا، اب انسان خدا سے شکوہ کرتا ہے۔ اسے اپنی وفائیں یاد دلاتا اور بے وفائی کے غصے دیتا ہے۔ کلاسیکی نثر کا شاعر تو محبوب کو بھی طعنہ دینے سے ڈرتا تھا :

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غائب

تیرے بے مہر کہنے سے وہ ظالم مہرباں کیوں ہو ؟

لیکن اقبال اس کے برعکس شکوہ میں خدا کو یوں طعنہ دیتا ہے :

کبھی ہم سے کہیں غیروں سے شناسائی ہے
بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہر جاتی ہے !

اقبال صرف اسی پر اکتفا نہیں کرتے وہ سمجھتے ہیں کہ اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں اور مجزوء
ہنر سے انسان خدا کا ہم دوش بن سکتا ہے۔ چنانچہ جس جنون کا اقبال پر چا کر رہا ہے اور
اپنے افکار کو بھی جس جنون کا شربت یا جیسے اس شعر میں :

وہ حرف راز کہ مجھے کو سکھا گیا ہے جنوں

خدا مجھے نفس جب جنیل دے تو کہوں :

یہی جنوں انسان کی سب سے بڑی قناعت ہے۔ یہ اسے زندگی میں سیلاب پا کر کھٹا
ہے، تو مرنے کے بعد یہ عالم ہوتا ہے :

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا

یا اپنا گریباں چاک یا دامن نیرواں چاک

اور اس کی انتہا یہ ہے کہ : یزدان بگمندا آدھ اسے ہمنوا مردانہ !

اقبال نے عظمتِ آدم کے گیت لاکر اپنی شاعری کی ترقی پسندانہ روش متعین کی۔
ان معنوں میں کہ اقبال کا انسان اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے کام لے کر زندگی کے ترقی پسندانہ
مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ اس دنیا کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے مسلسل سعی کرتا رہتا
ہے، اور زندگی میں باطل سے معرکہ آراء ہو کر حق کی قوتوں کو ابھارتا ہے۔ اقبال نے جس
انداز پر بات کی۔ اس سے یہ خطرہ ہو سکتا تھا کہ اقبال کا انسان خدا کو تسخیر کرنے کے زعم
میں اپنی حدود سے تجاوز کر جائے گا، اور شاید یہ جنوں تخلیقی سطح پر کامیاب اظہار نہ
پاکر محض جنون ہی ثابت ہوگا۔ لیکن فلسفے، جدید علوم اور مذہب کے مثبت مطالعے
نے انہیں اس جذباتی انتہا پسندی سے بچالیا۔ اس لیے وہ جنون بلکہ زیادہ بہتر تو
یہ کہ جنونِ عشق اگر ایک طرف شعورِ زیست میں اضافے کا موجب بنتا ہے تو دوسری

حرف تخلیقی صلاحیتوں کی صورت میں اس زندگی میں خوب سے خوب تر کے بے سلسلے سے سہی کن رہتا ہے۔ اقبال کی غزلوں میں بہت سے ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں انہوں نے الفاظ اور اناجہ بدل کر شعورِ زیست کی تنہیم کی سعی کی ہے۔ لیکن میرے خیال میں ان کی اس مشہور غزل کے یہ و نواز اشعار بہترین مثال کی صورت اختیار کر لیتے ہیں:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراسر زندگی
تو اگر میرا نہیں بتا نہ بن، اپنا تو بن
من کی دنیا؟ من کی دنیا سوزِ مستی بہنہبِ شوق
تن کی دنیا؟ سود و سودا مکر و فن
من کی دولت؟ تہ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے ومن جاتا ہے من
اب ملاحظہ ہو یہ شعر:

تگر بلند سخن دل نواز جہاں پُر سوز
مہی ہے رختِ سفر میر کارواں کے لیے

میر کارواں میں یہ صلاحیتیں کیسے پیدا ہوں گی؟ من کی دنیا میں ڈوب کر من میں ڈوبے بغیر نہ عرفانِ نفس حاصل ہوگا، نہ شعورِ زیست پیدا ہوگا، اور جب یہ نہ ہو گا تو شعورِ زیست متعین نہ ہوگا۔ اقبال نے مندرجہ بالا اشعار میں جس طرح من و تن سے زندگی کے دو متضاد رویوں کو اجاگر کیا ہے۔ اس کی سب سے بنیادی صفت متوازن اندازِ فکر قرار دی جاسکتی ہے۔ اور اسی لیے یہ محض فلسفیانہ باتیں یا شعراانہ گھٹائیں نہیں بلکہ قابلِ عمل اور قابلِ تقلید ہیں۔

اقبال نے انسان کی عظمت کو اس کی تخلیقی صلاحیتوں اور فنِ کھانا کاوشوں سے مشروط کیا ہے۔ یہ اقبال کا محبوب تصور ہے۔ غزلوں اور نظمیں کے علاوہ بعض تنقیدی

مقالات میں بھی اس تصور کی بازگشت ملتی ہے۔ چنانچہ مرتع چٹائی کے انگریزی ویسا ہے
میں بھی علامہ اقبال نے اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو کام میں لا
کر انسان نیابتِ خداوندی کا اہل قرار پاتا ہے۔ اس ضمن میں اقبال کی ایک نغزل سے
یہ اشعار ملاحظہ ہوں، اور تعاقب کے لیے نوہن میں گزشتہ سطور میں درج اس نغزل کو
بھی رکھیے، مجھے فکر چس کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟ یہ تعاقب اس لیے ضروری ہے
کہ اندازِ مخاطب یہاں بھی بے تکلف ہے لیکن معافی کی جہات یکسر نئی ہیں،

عالمِ آب و خاک و باد، پر عیاں ہے تو کمر میں؟
وہ چوں نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کمر میں؟
وہ شبِ درود و سوز و غم کہتے ہیں زندگی جیسے
اس کی سحر ہے تو کمر میں؟ اسکی آواں ہے تو کمر میں؟
کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہیں گرم سیر
شانہ روزگار پر بارگاہاں ہے تو کمر میں؟
تو کتبِ خاک و بے بصر! میں کتبِ خاک و خودِ نگر
کشتِ وجود کے لیے آپ رهاں ہے تو کمر میں؟

اقبال کتبِ خاک کو خودِ نگر دیکھنے کے متنی ہیں اور اسے سنی مسلسل اور جدید جد
کا سبق دیا۔ اسی سے اقبال کے ہاں بلند پروازی اور تیز نگاہی کے ملازمات ملتے ہیں۔
اسی لیے اقبال وصل پر ہجر کو ترجیح دیتے ہیں اور اسی لیے اسے منزل کے مقابلے میں
سفر زیادہ عزیز ہے:

تو ابھی رہ گزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر
مصر و حجاز سے گزر پارِ شام سے گزر

یہ سفر، یہ ہجر، یہ تیز نگاہی اور یہ بلند پروازی، مقصود بالذات نہیں بلکہ یہ سب انسان

کی خفیہ صلاحیتوں کو پیدا کرتے ہیں۔ انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو مستعمل کرتے ہیں تاکہ وہ مصافحہ نریت میں صورتِ فولا و پیدا کرے۔ یہ تمام انسانی صلاحیتیں جب ارتقاء پا کر ایک نقطہ پر مرکوز ہوتی ہیں، تو پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم کی پیغمبرانہ شخصیت کی تشکیل ہوتی ہے۔ چنانچہ اقبال کے بموجب پیغمبرانہ شخصیت کی عناصر میں تکمیل اور ارتقاء کے باعث ہی عام افراد سے ممتاز قرار پاتا ہے۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم اس لیے افضل البشر ہیں کہ ان کی شخصیت ہر لحاظ سے مکمل نظر آتی ہے۔ اقبال معراج کے وقتے کو خدمات کا انعام نہیں سمجھتے بلکہ اس میں بھی وہ انسان کی بلندی اور عظمت کا ایک نیا روپ دیکھتے ہیں :

سبق ملا ہے یہ مسراجِ مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں

شاید یہ بات روایتی مسلمان نہ سوچ سکتا لیکن اقبال خود روایتی مسلمان نہ تھا، اسی لیے وہ معراج کو محض پیغمبرانہ فعل نہیں رہنے دیتے بلکہ یہ ایسی کارگزاری بنے جاتی ہے، جو اس صورت میں یقیناً دوسرے انسانوں کے لیے تو ناممکن ہے لیکن اس سے وابستہ انسانی بلندی کے احساسِ فخر میں ہر انسان شریک ہو سکتا ہے۔

عام انسانوں کے لیے آسمان کی معراج نہیں لیکن اقبال اس دنیا میں ان کے لیے معراج کے قلیل نظر آتے ہیں، خود شناسی اور خود نگری اس کے حصول کے لیے بنیادی شرائط ہیں ان سے انسان میں خودی کا جو ہر پیدا ہوگا، اور یوں وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے خورینے آب و گل کے اس جہاں سے بلند اور ماوراء ہو جائے گا، خلق اسے جب بلند پرواز کرے گا تو قلب و نظر کی دستیں کائنات کو تسخیر کرتی جائیں گی، اس صورت میں انسان نہ صرف اپنی تکمیل کر سکتا ہے، بلکہ اپنی تکمیل کے ساتھ ساتھ اس دنیا کی بھی تکمیل کرتا جاتا ہے جب اقبال نے یہ کہا تھا :

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

ابھی عشق کے امتحان اور بھی ہیں

تو وہ اسی تکمیل ذات کے لیے تھا۔

یہ تکمیل ذات دراصل شخصیت کی بلندی اور استحکام ہے۔ اسی سے انسان صحیح

معنوں میں آدم کی وراثت کا دعوے دار بن سکتا ہے۔

وفا آدم جیسے بطور سزا جنت سے نکلا گیا لیکن اب جس کا یہ حال ہے :

عروج آدم خاکی سے انجم پہنچ جاتے ہیں

کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مر کا مل نہ بن جائے !

اقبال کی تمام شاعرانہ جدوجہد دراصل اسی ٹوٹے ہوئے تارے کو مر کا مل بنانے

کیلئے تھی۔ اور ان کی غزل اس مقصد کے حصول کا ایک خوب صورت ذریعہ۔

اقبال کی نشر کا مزاج

اقبال کی نشر کے سلسلے میں یہ اساسی امر ملحوظ رہے کہ اقبال بنیادی طور پر نثر نگار نہ تھے۔ ان معنوں میں نثر نگار کہ صرف نثر ہی کو وسیلہ اظہار بنایا اور زیادہ تر اسی کو خیالات کی ترسیل اور تصورات کے ابلاغ کے لیے منتخب کیا۔ مگر اقبال یوں پ جانے سے پیشتر ۱۹۰۶ء میں علم الاقتصاد ایسے اہم موضوع پر ایک باضابطہ کتاب لکھ چکے تھے، یہ کتاب اقبال کے اقتصادی تصورات سمجھنے میں بہت مدد ثابت ہو سکتی ہے۔ یا انصوص وہ اقتصادی تصورات جو ایک حد کے بعد ملکی سیاست پر بھی اثر انداز ہو سکتے ہیں (اور ہوتے ہیں) اقبال انقلاب روس سے ۱۴ برس قبل ہی قوی زندگی پر اقتصادی عوامل کا تجزیاتی مطالعہ کر کے غیر منصفانہ تقسیم دولت اور سرمایہ و محنت کی کش مکش کے نتائج کی طرف اشارہ کرتے تھے ہیں۔ علم الاقتصاد کا بطور خاص اس لیے نوکر کیا گیا کہ نشر کے لیے چڑی دلچسپی نہ ہونے کے باوجود بھی اقبال کی پہلی باضابطہ تصنیف، جسے انہوں نے اپنی علمی کوششوں کا پہلا نثر قرار دیا تھا، ایک نثری تصنیف ہی تھی۔

اقبال کی شکر کے مطالعے کے ضمن میں یہ حقیقت ملحوظ رکھنی چاہیے کہ اقبال نے خود کو روایتی ادیبوں سے ہمیشہ میز کیا، چنانچہ جب اقبال کی شاعری کی شہرت دور دور تک پھیل چکی تھی تو وہ خود کو شاعرۂ کھلوانے پر مصر تھا، یہی وجہ ہے کہ اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں یہی بات الفاظ بدل بدل کر کہی:

”میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا۔ اس واسطے کوئی میرا قریب نہیں اور نہ میں کسی کو اپنا قریب تصور کرتا ہوں، فن شاعری سے مجھے کوئی لچسپی نہیں رہی۔ ہاں بعض مقاصد خاص رکشا ہوں، جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کر لیا ہے ورنہ“

نہ بین غیبر ازاں مرو خرد دوست !

کہ بر من تہمت شعر و سخن بہت ملے !

ان مقاصد خاص کی تفصیل میں جانے بغیر انہیں صرف قومی احیاء اور اسلام کی نشا و ثناء سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، یہی افکار اقبال کا مرکز ہیں، اور اس کے تصورات کا محور عجیب بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنے پیغام کی ترسیل کے لیے تو شاعری کو ملک کے حالات و روایات کی رو سے موزوں سمجھا لیکن دوسروں کو کبھی بھی اس کا مشورہ نہ دیا۔ چنانچہ مولوی احمد علی صاحب کو لکھا:

”وہ تہ نہ مشورہ یہ ہے کہ آپ اپنے فرصت کے اوقات کے لیے شاعری سے بہتر مصرف تلاش کریں اگر اءدو کی خدمت کا شوق ہو تو اس وقت نظم سے زیادہ شکر کی ضرورت ہے بلکہ

اقبال نے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے نثر اپنانے کا مشورہ دیا اور یہی کئی لوگوں کو دیا تھا۔ میاں ایم اسلم صاحب نے اپنے مضمون "قراوی" اقبال نمبر ۱۶، ۱۷ میں یہ انکشاف کیا ہے کہ وہ اقبال کے کہنے پر شرکی طرف متوجہ ہوئے تھے؟ اس مشورہ کا واپس ہٹا دیا ہے کہ اقبال نے ایم اسلم کو کالج کے انسانی مشاعرہ میں نظم پر اول انعام حاصل کرنے کے بعد یہ تلقین کی تھی۔ شاید اقبال غیر ضروری شعراء کو قوم کے لیے مضر سمجھتے ہوں۔ اس بنا پر کہ یہ بھی روایتی قسم کی گل و بلبل کی شاعری کر کے قوم کے توفی میں مزید مروجہ پیدا کریں گے۔ اس معاملہ میں اقبال کے خیالات سرسید اور حالی سے ملتے ہیں۔ جو قوم میں نئے خیالات کے نفوذ کے لیے شاعری پر مثر کو ترجیح دیتے تھے اور ان کی یہ سوچ بھی کھنڈ کے دبستان کے خلاف رد عمل سمجھی جاسکتی ہے کہ وہاں شاعری یا تو لٹلی جہنا شکستہ بنی یا پھر سستے جذبات کی تسکین کا ذریعہ قرار پائی۔ اسی لیے حالی اور ان کے بعد اقبال شاعری سے بدظن رہے۔ ہر چند کہ دونوں نحو و بہت اچھے شاعر تھے۔

سرسید تحریک میں نثر نگاری کی جواہریت تھی اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں کہ وہ دور نثر تھا۔ اقبال کے وقت تک اس دور کے اثرات کلیشہ قائم نہ ہوئے تھے بلکہ قومی ترقی کی جس مہم کا سرسید نے نہایت نامساعد حالات میں آغاز کیا تھا۔ اقبال اسے اس کی منطقی انتہا تک پہنچانے میں کامیاب رہے مگر اقبال نے سرسید کے دیگر نامور رفقاءے کار کی مانند نثر کو بطور خاص اپنے اظہار کے لیے نہ ہٹا۔ لیکن ایک بات محسوس ہوتی ہے کہ اپنے مزاج کے اعتبار سے اقبال کی نثر شبلی اور محمد حسین آزاد کے مقابلے میں سرسید اور حالی کی روایات کے زیادہ قریب نظر آتی ہے۔ شبلی اور آزاد کی محوش آہنگ نثر پر جوش اور جذباتی مواقع پر بلند آہنگ ہو جاتی ہے۔ دونوں تخیل اور مہجری سے بھی خاصہ کام لیتے ہیں۔ ان دونوں کے مقابلے میں سرسید اور حالی کی نثر خاص خشک اور رکھی چسکی معلوم ہوتی ہے۔ دونوں تشبیہ و غیرہ کو ویکوریشن

کرنے کی توقع ہی ہے جا ہے۔ اس کی وجہ ایک تو یہ ہے کہ اقبال قبلی، عالی یا سرسید وغیرہ کی مانند بنیادی طور پر شرکاء نہ تھے۔ وہ خود کو اپنے زمانے کے شعراء میں نہ بھی شمار کریں گھر تھے اول تا آخر شاعر عربی، شعر تو زیادہ سے زیادہ منہ کا فرائض ہونے کی چیز ہو گئی کسی دقیق ضرورت کے تحت کوئی مضمون قلم بند کر دیا اور بس، بظاہر ہے کہ ان حالات میں اقبال نے نثر میں جمالیاتی اوصاف نہ پیدا کرنے تھے۔ اس کی بڑی وجہ مضامین کی سنجیدہ فکر بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ مجھے تو اقبال کی نثر سرسید کی نثر کے رنگ سے ہم آہنگ دکھائی دیتی ہے۔ میری دانست میں اقبال کی نثر کے اساسی اوصاف میں اس کا منطقی رنگ غیر ضروری طوالت سے احتراز کرتے ہوئے مواد کی مدلل پیش کش، عالمانہ مناسبت کی خشکی وغیرہ کو بطور خاص گنا جاسکتا ہے۔ اور یہی تمام اوصاف سرسید کی نثر میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ سرسید کے ہاں تو پھر بھی کبھی کبھی مزاج کا چھینٹا یا طنزیہ رنگ مل جاتا ہے، مگر اقبال اس سے تقریباً کوڑے ہیں۔ اسی طرح عالمانہ مناسبت بھی کچھ ضرورت سے زیادہ ہی ہے چنانچہ بعض اوقات تو عبارت ایسے صراحتاً منظر پیش کرتی ہے جہاں نہ تو تشبیہ کی کلیاں چمکتی ہیں، اور نہ ہی استعاروں کے پھول پھٹتے ہیں۔ البتہ سرسید کے برعکس اقبال کو انگریزی الفاظ کے استعمال کا شوق نہیں۔ شاید اس کی یہ وجہ ہو کہ اقبال انگریزی پر بھی عالمانہ دست گاہ رکھتے تھے۔ یورپ میں تعلیم حاصل کی تھی اور انگریزوں سے قطعاً مرعوب نہ تھے۔ اس لیے وہ اس احساس کمتری میں مبتلا نہ تھے۔ جس میں ۱۸۵۷ء کے بعد کے دانش ور مبتلا نظر آتے ہیں۔ لہذا انہیں خود کو انگریزوں کے مدح جکا اور اپنی اردو کو انگریزی کے برابر کی ظاہر کرنے کا شوق نہ تھا۔

مشہور فیملی اقتباس سے اقبال کی نثر کے آہنگ کا اندازہ لگایا جاسکتا

ہے :-

”نوع انسانی کی موجودہ ترقی جیسا کہ ان واقعات سے معلوم ہوتا ہے کوئی

سستے داموں کی چیز نہیں ہے۔ سیکٹروں قومیں علمی اور تمدنی ترقی کی حسین دیوہی کے لیے قربان ہوتی ہیں۔ اور ہزاروں افراد کا خون اس خوفناک قربان گاہ پر بہا جاتا ہے۔ جنگیں، دہائیں اور قسطاں ہمہ گیر قانون کے عمل کی عام صورتیں ہیں اور اگر ان کو ارتقاء نوع انسانی کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ واقعات جو بظاہر آفات سماوی معلوم ہوتے ہیں، حقیقتہً انسانی کے لیے ایک برکت ہیں جس کا وجود نظام قدرت کی آراستگی کے لیے انتہا درجہ کا ضروری ہے اس قانون کا اثر اقوام انسانی تک ہی محدود نہیں، بلکہ بزم ہستی کے کسی حصے کی طرف نہ لگا کر دے، اس کا عمل جاری نظر آئے گا۔ سیکٹروں مذاہب دنیا میں پیدا ہوئے، جرّے، پھسلے پھلے اور آخر کار مٹ گئے کیوں؟ اس کی وجہ یہی ہے کہ انسان کے عقلی ارتقاء کے ساتھ ساتھ جدید ضروریات پیدا ہوتی گئیں، جن کو ان مذاہب کے اصول پورا نہ کر سکے، یہی سبب ہے کہ اہل مذاہب کو وقتاً فوقتاً نئے نئے علم الکلام ایجاد کرنے کی ضرورت پیش آتی رہی، جن کے اصول کی رو سے انہوں نے اپنے اپنے مذاہب کو پرکھا اور ان کی تعلیم کو ایسی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی جو عملی اور روحانی زندگی میں انسان کی ماہنا ہو سکے...

”قومی زندگی“

یہ شر پارہ کسی شعوری انتخاب کا نتیجہ نہیں لیکن جیسا تک اقبال کی نثر کے مزاج کا تعلق ہے تو یہ بھی اتنا ہی نمائندہ تصور کیا جاسکتا ہے، جتن کہ کسی اور مضمون سے اس کا اقتباس! اقبال کی نثر میں استدلال کی قوت عجیب شان سے جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ شر پارہ بھی اس کی ایک نمایاں مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ اقبال نے

ماہقسن کے نظریہ آبادی کا جس لطیف انداز میں غلاب پیرا اطلاق کر کے علم الکلام سے اس کا رشتہ استوار کیا یہ ان کی قوت استدلال کا ایک کرشمہ ہے، ایک دقیق مسئلہ کو چند سطروں میں یوں پیش کر دینا کہ قاری کا ذہن اس کی منطق کو قبول بھی کرے آسان کام نہیں اور پھر اس کے لیے جو بنیادی طور پر شاعر ہو، ایمانی انداز سے بات کرتا ہو، اور ہر جہہ مختلف مختلف گوئیائی گروانتا ہو، اقبال کا یہ منطق انداز اس کی شریں قوت کی زیریں ہر کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔

اقبال کی نثر اور شاعری کا ایک وقت مطالعہ کرنے پر یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ دو الگ شخصیتوں کا اظہار ہو، مجھے تو نشر نگار اقبال وکیل نظر آتا ہے۔ اس کی نثر میں ادبی حسن کے مقابلے میں نیگل ڈرافٹنگ کا اندازہ نمایاں نظر آتا ہے، اس سے اقبال کی نثر میں استدلال کی قوت جلوہ گر نظر آتی ہے۔ قوت کی ایسی زیریں ہر جو ایک انتہا پر آخر آفونی میں برقی رد و کام کرتی محسوس ہوتی ہے، تو دوسری انتہا پر محض ”سرد منطق“ بن کر رہ جاتی ہے۔ قانونی عبارت کا غالباً سب سے اہم وصف اس کا غیر جذباتی انداز نگارش ہوتا ہے، ایک تو اس لیے کہ مواد کی پیش کش میں وکیل پارتی نہیں بنتا اور یہ اس لیے ممکن ہوتا ہے کہ وہ وقوعات کو غیر منطقی رنگ میں تحریر کر کے ان کے پس پردہ کارفرما محرکات کی اپنی منطق تلاش کر کے کسی نتیجے تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے، اور کچھ ہی عالم اقبال کی نثر کا ہے۔ ملاحظہ ہوا ان کے مضمون تحلیلات اسلامیہ (۱۹۰۸ء) سے ایک اقتباس :

”... اس امر کے تسلیم کرنے میں شہ نہیں رہے گا کہ قرآن پاک نے جو اصول اساسی قائم کیا ہے۔ وہ انتخاب ہی کا اصول ہے۔ رہا یہ امر کہ عملاً حکومت کے اس طریقہ عمل کو دنیا میں قائم کرنے کے لیے اس اصول کی کیا کیا تشریح و تاویل کی جاسکتی ہے۔ اور اس سے کون کون مزعومات و تفہیلات

مستحکم ہوتی ہیں۔ اس بات کے فیصلہ کا دار و مدار وقتی حالات و دیگر واقعات پر چھوڑ دیا گیا ہے، جو مختلف زمانوں میں مختلف جگہوں میں پیدا ہو سکتے ہیں، مگر شومی قسمت سے مسلمانوں نے انتخاب کے مسئلہ کی طرف کما حقہ توجہ نہیں کی۔ اور وہ خالص جمہوری بنیادوں پر اصول انتخاب کے مسئلہ کو فروغ دینے سے قاصر رہے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان فاتحین ایشیا کے سیاسی نشو و ارتقاء کے لیے مطلقاً کچھ نہ کر سکے، بلکہ وہ اندلس میں بے شک اصول انتخاب کی ہیئت کو قائم رکھا گیا لیکن اس قسم کے باقاعدہ سیاسی نظام کوئی قائم نہ کیے گئے جن سے بحیثیت مجموعی قوم کو استحکام استقرار نصیب ہو۔۔۔۔۔“

اقبال کی علم الاقتصاد کے ایک اقتباس سے بھی اقبال کی فکر کے خراج میں منطق مستہلال کی قوت لکھی کا نظریاتی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

”..... یہ امر بھی ظاہر ہے کہ جوں جوں آبادی بڑھتی ہے، ضرورت ان زمینوں کو کاشت میں لانے پر مجبور کرتی ہے، جو اس سے پہلے غیر مزدور پٹری تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو زمین افزائش آبادی سے پیشتر کاشت کی جاتی تھیں، ان کا لگان بڑھ جاتا ہے، زمیندار روز بروز دولت مند ہوتے جاتے ہیں حالانکہ یہ مزید دولت جہاں کو ملتی ہے، جہاں کی نوابی کوششوں اور ان کی زمینوں کے محاصل مقدار بڑھنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بلکہ صرف آبادی کی زیادتی سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی نوابی کوششوں اور ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار میں کوئی فرق نہیں آتا پھر ان کا کوئی حق نہیں کہ دولت مند ہوتے جائیں، کوئی وجہ نہیں آبادی کی زیادتی سے قوم کے خاص افراد کو فائدہ پہنچنے، اور باقی قوم اس سے محروم رہے

اگر یہ فائدہ ان کی ذاتی کوششوں یا ان کی زمینوں کے حاصلِ طرح جانے کا
نتیجہ ہوتا تو ایک بات تھی لیکن جب ان کی دولت مندی کے یہ اسباب
نہیں ہیں تو صاف ظاہر ہے کہ ان کی اجیری صریحاً اصول انصاف کے
خلاف ہے۔

یہ اقتباس میں نے بطور خاص منتخب کیا یہ دکھانے کے لیے کہ ایک جذباتی مسئلہ پر کتنے
وقت بھی اقبال استدلال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھٹنے دیتے جس کے نتیجہ میں پُر جوش یا بلند
آہنگ خطیبانہ انداز اختیار کرنے کے برعکس وہ عالمانہ غیر جانبداری کے پیرایہ میں اس
پر ایک علمی مسئلہ کے مانند اظہارِ خیال کرتے ہیں، جبکہ اس کے برعکس شاعری میں اقبال
پُر جوش ہو گئے تھے ملاحظہ ہو ان کی نظم :

”فرمانِ خدا“ گزشتہ سہ کے یہ اشعار :

اشکو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کارِجِ امرا کے در و دیوار جلا دو
جس کیفیت سے دہقان کو میسر نہیں مدنی
اس کیفیت کے ہر خوشہ گندم کو جلا دو

(۲)

اقبال کے مقالات میں موضوعات کا تنوع ان کے مخصوص فکری رجحانات کا
منظرِ قرار دیا جاسکتا ہے۔ لہذا ان مقالات میں زیادہ تر ادبی نوعیت کے ہیں، جیسے
”زبانِ اردو“، ”اردو زبانِ پنجاب میں“ (۱۹۰۲ء) ”سراپہ خودی اور تصوف“، ”سراپہ خودی“
(۱۹۱۶ء) اور جناب رسالت مآبؐ کا ادبی تبصرہ“ (۱۹۱۷ء) وغیرہ کے ساتھ ۱۹۲۳ء

میں کی گئی کا بل میں ایک تقریر بھی اسی ذیل میں آجاتی ہے۔ ان کے علاوہ اسرائیل خودی رموز بے خودی، پیام مشرق اور اسرائیل خودی (جنت دوم) کے دیباچوں میں اور منشی محمد دین فوق کی کتابوں پر مختصر تعارف کو بھی اس سلسلہ میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ خلافت اسلامیہ (۱۹۰۸ء)، ملت بیضا پر ایک نظر (۱۹۱۰ء) اور پین اسلام ازم (۱۹۱۱ء)، جغرافیائی حدود اور مسلمان (۱۹۳۸ء) ایسے مضامین میں اسلام کا بطور سیاسی قوت مطالعہ کر کے مسلمانوں کی قومی زندگی کے لیے اسلام پر مبنی ایک لائحہ عمل تجویز کیا گیا ہے۔ اسلام اور علوم جدیدہ (۱۹۱۱ء) ایک مختصر تقریر ہے جس میں اس اہم موضوع پر اقبال نے بصیرت افروز باتیں کی ہیں۔ محفل میلاد النبیؐ ایک تقریر ہے اور خطبہ عید الفطر ایک پمفلٹ ہے۔ یہ دونوں ایک دیندار مسلمان کی تحریریں ہیں۔ اور دیندار مسلمانوں سے ہی ان میں خطاب کیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ قومی زندگی (۱۹۰۴ء) یورپ کے سفر کی روداد و بصورت مراسلات (۱۹۰۵ء) ایک انٹرویو (۱۹۱۳ء)، تصوف و جود (۱۹۱۶ء) اور انجمن حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں خطبہ صدارت بھی اقبال کی فکر کے کسی نہ کسی پہلو کو اجاگر کرتے ہیں۔ یہ فہرست صرف ایک کتاب مقالات اقبال سے ہے۔ لیکن ان کے علاوہ بھی کئی مقالات اور خطبات وغیرہ مختلف جرائد میں بکھرے مل جاتے ہیں۔

اقبال کی نثری کاوشوں کے تجزیاتی مطالعہ سے پیشتر اس حقیقت کا ذہن نشین رکھنا لازم ہے کہ موضوعات اور مسائل کے اعتبار سے ان میں سے بیشتر ایسے مقالات ہیں جن کی آج چنداں اہمیت نہیں۔ میرا مطلب ہے اقبال کے نام سے الگ کر کے بطور ایک واحد مضمون کے اس کی سیدھی سی وجہ تو یہ ہے کہ پچاس ساٹھ بلکہ ستر برس قبل کے ان مضامین میں جن موضوعات کو پھیرا گیا، آج کے حالات میں قومی زندگی کے لیے ان کی اتنی اہمیت نہیں رہتی۔ (لیکن تمام مضامین

کے لیے یہ نہیں کہا جاسکتا، آج ان مضامین کی خواہ وہ کتنے مختصر، سرسری اور غیر اہم ہی کیوں نہ ہوں، اس بنا پر اہمیت باقی ہے کہ یہ اقبال کے قلم سے نکلے ہیں اور اسکی سوچ سے روشن ہیں، صرف اسی تعلق کے باعث یہ مضامین اپنی عام سطح سے بلند ہو کر خاص انخاص بن جاتے ہیں۔ آج ہم اقبال کی نگہ کے باخذا ت، اس کی تشکیلات اور اس کے ارتقاء کے بارے میں ہر فردیے سے حصول معلومات کے خواہاں ہیں۔ اس لیے اقبال کے تحریر کردہ ایک مضمون کی تو بات ہی کیا، ایک سطر بھی اہمیت حاصل کر لیتی ہے چنانچہ ان مضامین اور تقاریر کی اہمیت بھی اس امر میں مضمر ہے کہ بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اقبال کی سوچ کے آفاق پر روشنی ڈالنے کا موجب بنتے ہیں۔ ان میں سے کچھ مزاحی ہیں، بعض میں اپنے موقف کی وضاحت کی ہے تو بعض میں دوسروں کے اعتراضات کے جوابات دیے ہیں۔ جب کہ بعض سے اس کی مخصوص توجہنی دلچسپیوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ تو بعض قومی مشاغل اور دینی سوچ کے آئینہ خانے ہیں۔ الغرض، یہ مضامین ہمیں اقبال کے بارے میں بہت کچھ بتاتے ہیں۔ اس کی سوچ کے کئی رخ دکھاتے ہیں، اور اس کے ذہن کے بارے میں بہت سے کارآمد سراغ مہیا کرتے ہیں اور سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ یہ اقبال نے لکھے!

اقبال نے یہ کہا تھا:

نذر باں کوئی غزل کی نذر باں سے بانہر میں
کوئی دکشا صدا ہو گئی ہو یا کہ تازی

اقبال کی شہرت جیسے جیسے پھیلتی گئی اس کے مذاحوں اور مضمونوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا گیا، مزاح تھے اس کے فلسفے کے، پیغام کے، قومی درد اور قومی شعور کے، جبکہ مضمونین کی نگاہ فلسفہ و پیغام کی ترسیل کے آئے یعنی الفاظ، محاورات، عروض وغیرہ تک محدود رہی۔ انہیں روح سے تو غرض نہ تھی، یاں جسم سے بے حد

دلپسہ تھی، انہیں لباس سے تعرض نہ تھا البتہ سلائی میں چند ٹماکے غلط لگ جانے پر سب سے پاتھے۔ چنانچہ اہل زبان اقبال کی زبان و بیان پر وقتاً فوقتاً اعتراضات کرتے رہتے تھے۔ (یہ اعتراضات جو اخبارات و جرائد میں مطبوعہ مضامین سے بڑھ کر کتابی صورت بھی اختیار کر گئے۔ ملاحظہ ہو :

۱۹۲۸ء میں لاہور سے مطبوعہ حضرات جراح کی ۸۸ صفحات پر مشتمل

کتاب ”اقبال کی خامیاں“ (مرتبہ : دروہنکوری ،

اقبال نے ان اعتراضات کی بالعموم پرواہ نہ کی، اس کی ایک وجہ تو گزشتہ سطور میں بیان کی جا چکی ہے۔ یعنی اقبال نے خود کو روایتی مفہوم میں کبھی بھی شاعر نہ سمجھا تھا اور نہ ایسے شعراء کی بیخیر میں خود کو دیکھنا پسند کرتے تھے۔

اقبال نے شاعرانہ مقاصد اور محض ایک اہل زبان شاعر کے مقاصد میں بعد المشرقین تھا۔ اس لیے اقبال سے بطور خاص اس کی توقع بے کار تھی کہ وہ فخر الفاظ کے بل پر ہی شاعری کرے گا۔ پھر زبان و بیان کا مسئلہ ایسا ہے کہ اس میں حرفہ آخر کوئی بھی نہیں۔ میر، سہو، مصطفیٰ، انشاء، غالب کون ہے، جس پر ان کے معاصرین نے اعتراضات نہ کیے تھے۔ اقبال تو پھر پنجابی تھا۔ لہذا اس پر اہل زبان کو اعتراضات کی کچھ ضرورت سے زیادہ ہی گنجائش نظر آتی۔

جب تک تو اقبال خاموش رہا خاموش رہا۔ لیکن جب جواب دینا تو لفظ و بیان کی سندیں لانے میں اقبال جس طرح سے اساتذہ کے اشعار کے حوالے لے آئے وہ زبان کے گہرے شعور اور فن شاعری کے اصولوں سے گہری واقفیت کے منہر ہیں۔ اردو زبان پنجاب میں اس لحاظ سے بے حد اہم تحقیقی مقالہ ہے کہ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال کو الفاظ کے تخلیقی استعمال کا سلیقہ ہی نہ تھا بلکہ اس معاملہ میں اس کی معلومات اور مطالعہ کسی بھی اہل زبان شاعر سے فروتر نہ تھا۔ اقبال

کے بارے میں ایک نکتہ یہ عام تاثر متلب ہے کہ اقبال کو حسن بیان کے لوازم اور ضائع بدلتے وغیرہ کا اول تو شعور ہی نہ تھا یا اگر شعور تھا تو انہوں نے کبھی ان سے خصوصی دل چسپی کا اظہار نہیں کیا۔ لیکن یہ خیال غلط ہے اور اقبال کے ناکافی مطالعہ کا نتیجہ۔ سید علی علی شاہ نے ”شعرا اقبال“ میں اقبال کا اسی معیار پر جائزہ لیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا:

”جن صنائعِ نظم و مثنوی کا ذکر بلاغت کی کتابوں میں کیا گیا ہے وہ تمام کی تمام اقبال کے کلام میں موجود ہیں۔“

یہ بھی نہیں بلکہ صرف صنائعِ بدائع کے لحاظ سے بھی اقبال کے کلام کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چنانچہ فرید احمد کی تالیف ”اقبال کے صنائعِ بدائع“ کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے شاعری کے فنی محاسن کی طرف شعوری توجہ نہ کرتے ہوئے بھی صنائعِ بدائع کی کل ستر تمام استعمال کی ہیں۔ یہ سب صرف اس امر کی طرف توجہ دلانے کے لیے تھا کہ اقبال زبانِ نا آشنا نہ تھا۔ بعض اوقات اس کا لاہوری ہونا آڑے آجاتا تھا۔ اقبال کا مقالہ ”آدو زبان پنجاب میں“ محض اس لیے اہم نہیں کہ اس میں ایک منصف مزاج پنجابی ”نے“ دیہوی اور کھنوی اساتذہ کے اشعار کو اعتراضات کے جواب میں بطور سند پیش کیا۔ بلکہ اس کی اصل اہمیت اس امر میں مضمر ہے کہ علمِ آہسان کا ماہر نہ ہوتے ہوئے بھی اقبال نے تیسری زبان کے عمل سے آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

”..... اس بات پر مصرعیں پنجاب میں غلط اردو کے مرتجع ہونے سے ہی

بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کا رواج ہی نہ ہو، لیکن یہ ہمیں بتاتے

کہ غلط اور صحیح کا معیار کیا ہے۔ جو زبان بہتہ وجودِ کامل ہو اور ہر قسم کے ادائیگی

مطلب پر قادر ہو۔ اس کے محاورات و الفاظ کی نسبت تو اس قسم کا معیار

خود بخود قائم ہو جاتا ہے۔ لیکن جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات و

الفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے

ہوں، اس کے معاملات وغیرہ کی صحت و عدم صحت کا میاں قائم کرنا میری دانتے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے اردو جامع مسجد دہلی کی سیر جیوں تک محدود تھی، مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا، اس واسطے اس ہولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا، اور کیا تعجب کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیر نگین ہو جائے، ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو موطن کے لوگوں کا طریق معاشرت ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرز بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے، علم السنہ کا یہ ایک مسلم اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے۔ اور یہ بات کسی مکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے ؟

اس اقتباس کی آخری سطر پر بہت معنی خیز ہیں اور اس عمل کی نماز جسے اردو کے سفر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، اردو کی نشوونما کے تین مراحل مقرر کیے جاسکتے ہیں، جنوبی ہند، دہلی اور کھنؤ۔ تینوں مقامات پر اس کا تعلق درباری اور معاشرہ تہذیب سے رہا جنوبی ہند کی اردو تو غیر کسی نے اردو تسلیم ہی نہ کیا، ہذا شمالی ہند میں دہلی کھنؤ ہی اس کے دوسرا قرار پائے ہیں، دونوں شہروں نے اردو زبان و ادب کی نشوونما اور ترقی میں جو قابل قدر کردار ادا کیا، وہ اردو ادب کی تاریخ کا زریں باب ہے۔ اور کسی صورت میں اس کی اہمیت کم نہیں ہو سکتی، ۱۷۵۰ء کے بعد کے سیاسی اور اقتصادی حالات نے ان دونوں شہروں کی (اردو کے نقطہ نظر سے) اہمیت ختم کر دی سرسید تحریک کے ملک گیر اثرات کے نتیجے میں اردو کی ترقی میں پانی پت، علی گڑھ اور حیدرآباد کو کن سر فہرست آ گئے، اور دہلی اور آگرہ کے مہاجرین نے لاہور میں اردو

کی بزم جمائی اور پنجابیوں کو اردو کی حلاوت سے آشنا کیا۔ انجمن پنجاب کے مشاعروں، دہلی جلسوں اور بعد ازاں خزن ایسے جرائد کی صورت میں لاہور تحریلات نو کی اشاعت کا سب سے پہلا مرکز بن گیا، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پشتیراس کے کردہلی اور گلشن کے اساتذہ کو احساس ہوتا اردو کی ترقی کا مرکز لاہور منتقل ہو چکا تھا۔ چنانچہ موجودہ صدی کا اردو کی ترقی میں پنجابیوں کے فعال کردار سے آغاز ہوتا ہے۔

اقبال زبان اور تہذیب و تمدن کی باہمی اثر پذیری کو تسلیم کرتے ہیں۔ زبان کا مزاج متعین کرنے میں معاشرتی حالات اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ الفاظ کے اخذ و قبول اور رد و مشرک کا عمل ان ہی حالات کا مرہون منت ہوتا ہے۔ تمدنی حالات کے نتیجے میں زبان میں نئے نئے الفاظ شامل ہوتے رہتے ہیں اور اس عمل کے منطقی نتائج کے خلاف مزاحمت زبان کی نشوونما کے عمل اور نوعی و الفاظ کے استعمال پر پابندی کے متروک ہے۔ معترضین کے جواب میں اقبال ان الفاظ میں اظہار تعجب کرتے ہیں :

تعجب ہے کہ میز مکرو، پکبری، نیلام وغیرہ اور غلشی اور انگریزی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو اور باقی باتوں میں اختلاف ہو تو ہو مگر یہ مذہب منصور ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن یعنی پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کے اصولوں کے صریح مخالف ہے۔ اور جس کا قائم رکھنا کسی فرد و بشر کے امکان میں نہیں ہے۔ اگر یہ کہو کہ پنجابی کوئی علمی زبان نہیں ہے، جس سے اردو الفاظ و محاورات اخذ کیے جائیں تو آپ کا غر بے جا ہو گا۔ اردو ابھی کہاں کی علمی زبان بن چکی ہے، جس سے انگریزی نے کئی ایک لفظ ہموار

بازار، لوٹ چالان وغیرہ کے لیے ہیں۔ اور ابھی لے رہی ہے ؟

یہ نہ سمجھئے کہ پنجابی ہونے کے ناطے اقبال پنجابی زبان کی بجا حمایت کر رہے ہیں۔ ایسا نہیں سمجھو۔ درست ہے کہ اقبال نے پنجابی کے حوالے سے بات کی ہے، لیکن پس منظر میں وہی عمومی اصول کارفرما ہے۔ جسے زبانوں کی نشوونما کے لیے لازم سمجھا گیا ہے۔ اور وہ ہے زبان میں نئے الفاظ کی شمولیت کا مسئلہ۔ اسی عمل سے زبانیں ترقی پاتی ہیں۔ زبان میں نئے الفاظ کو نیا خون، بلکہ خون کے حیات بخش سرخ ٹھیلے سمیٹنا چاہیے کہ اسی سے زبان معاشرہ زندگی کے معاشرتی تقاضوں اور تمدنی امور سے ہم آہنگ ہو سکتی ہے۔ اقبال نے اپنے بعض خطوط میں بھی زبان کے بارے میں بعض بصیرت افروز باتیں کی ہیں۔ چنانچہ مولوی عبدالحق کو ۹ دسمبر ۱۹۳۹ء کے ایک مکتوب میں اس خیال کا اظہار کیا :

”زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشوونما پاتی ہیں اور نئے نئے خیالات و جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کی بقا کا انحصار ہے“ ۱۷

اسی طرح سرदार عبدالرشید شتر کے نام ۱۹ اگست ۱۹۴۳ء کو لکھے گئے خط میں جو لکھا اسے زبان کے بارے میں خود اقبال کا اپنا موقف بلکہ بطور ایک تخلیقی فنکار اس کا منشور بھی قرار دیا جاسکتا ہے :

”زبان کو میں ایک بہت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہار مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زمرہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں مذاق

سیلم کو ہاتھ سے نہ دیتا چاہیے؟

وہ لوگ جو زبان کو سونا تھکا مندر سمجھتے ہیں اور خود کو اس کا بھاری نہیں اس پر غور کرنا چاہیے کہ زبان ایک بہت نہیں بلکہ انہما پر مطالب کا ایک انسانی ذریعہ ہے وہ انسانی ذریعہ جو انسانوں کی مخصوص ضروریات کے مطابق انسانوں کے یہ انسانوں نے وضع کیا ہے۔ اسی لیے ”دیوبانی“ کوئی نہیں ہے۔ کیونکہ دیوبانی بننے کا مطلب انسانوں اور زندگی کے متنوع مظاہر کے حیات بخش اثرات سے رابطہ منقطع کرنے کے مترادف ہوگا۔ سنسکرت کی مثال نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال نے اپنے ایک اور مضمون ”قومی زندگی“ میں قانون ارتقاء کے نقطہ نظر سے بات کرتے ہوئے اس کا زبانوں پر اطلاق کر کے زبان میں نئے الفاظ کی اہمیت اور ضرورت کا احساس کرایا ہے،

”ایک زمانہ تھا جب یونانی یا لاطینی اور سنسکرت وغیرہ زندہ زبانیں تھیں مگر اب ایک طرح سے یہ زبانیں بے جان ہو چکی ہیں۔ ان کی موت کا لازماً اس قانون کا عمل ہے۔ اور خود پنجابی زبان جس کو ہم زندہ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے روز بروز متاثر ہو رہی ہے۔ سینکڑوں الفاظ ہیں جو تعلیم یافتہ لوگوں کے روزمرہ استعمال میں ہیں مگر اس زبان میں وجود نہیں۔ انہما خیالات کے جدید طریقے ہماری عقلی ترقی کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ زبان ان کے ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ایسے حالات میں یہ لازم ہے کہ اس زبان کا شعرو ہی ہو جو اور قدیم زبانوں کا ہوا ہے؟“

اس کے ساتھ اقبال کا یہ شعر بھی ملاحظہ ہو :

الفاظ کے چوپوں میں الجھتے نہیں دانا غواص کو مطلب سرف سے گرہ ہے ؟

اور اسی پر یہ مضمون ختم کیا جاسکتا ہے کہ شاعر اقبال کا فنی منصب اس سے واضح ہو جاتا ہے۔ وہ فنی منصب جس سے تشریح اس کی نثر سے بھی ہو جاتی ہے۔

علم الاقتصاد

(تجرباتی مطالعہ)

(۱) علم الاقتصاد

(یعنی سیاستِ مدن)

مصنف، شیخ محمد اقبال ایم اے۔ اسٹینٹ پروفیسر گورنمنٹ کالج، لاہور، یہ قابل قدر کتاب شیخ صاحب نے جس عرق ریزی سے لکھی ہے اور جس محنت سے انہوں نے علم الاقتصاد کے دقیق اصول کو واضح کیا ہے۔ اس کا اندازہ صرف وہی لوگ کر سکتے ہیں جن کو علمی کتابیں پڑھنے کا اتفاق ہوتا رہتا ہے۔ توضیح اصول کے ساتھ مصنف نے ہندوستان کے موجودہ تمدنی، اخلاقی اور اقتصادی حالات کی طرف لطیف اشارت کیے ہیں۔ جن سے پڑھنے والے کی نظر وسیع ہوتی ہے۔ اور اس کو مسائل اقتصاد پر آزادانہ طور پر غور و فکر کرنے کی تحریک ہوتی ہے۔ نثر نقد کی ماہیت پر جو لکھا ہے، ایک خاص منطقیانہ دلچسپی رکھتا ہے جس سے ایک عقلی مسرت حاصل کرنے کے علاوہ بعض اہم مسائل پر عجیب قسم کی روشنی پڑتی ہے۔ ہم امید کرتے ہیں کہ

اردو لٹریچر میں یہ قابل قدر اضافہ وقت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ اور ان کے مسائل پر کما حقہ غور کیا جائے گا۔ کیونکہ ہندوستان کی آئندہ قسمت کا اردو مدار زیادہ تر اس ملک کے موجودہ اقتصادی حالات پر منحصر ہے۔ اب وقت اس بات کا متقاضی ہے کہ پبلک کموزنی شکر پھر سے دستبردار ہو کر ان کتابوں کی طرف توجہ کرے، جن کا موضوع انسان کی عمل زندگی اور اس کے تمدنی حالات پر غور کرنا ہے، اس کی قیمت صرف ایک روپیہ ہے۔ علاوہ موصول ٹاؤک؟

”خزن“ ۱ اپریل ۱۹۰۷ء

کسی کتاب کے بارے میں لکھے جانے والے علمی مضمون کا اس کتاب کے اشتہار سے آغاز کوئی نیک خیال نہیں کہ تمام تر توصیف کے باوجود اشتہار اشتہار ہی ہوتا ہے۔ لیکن آج سے ستر برس قبل کا یہ اشتہار اشتہار کم اور ایک تنقیدی شذرہ زیادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی شمولیت کی یہ وجہ بھی نہیں اور نہ ہی اشتہار کو تنقیدی اشارت کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یہ اشتہار اپنی تاریخی اہمیت کی بنا پر شاط مضمون کیا گیا کہ آج علامہ اقبال کے بارے میں ہر نوع کے دستیاب مواد کی اہمیت برحق ہے۔ اور پھر وہ مواد تو اور بھی اہم ثابت ہو گا جو اقبال کی ایک ایسی کتاب کے باعین میں ہو جس کے بارے میں آج سے چند سال قبل کوئی کچھ بھی نہ جانتا تھا۔ یہ تو ۱۹۶۱ء میں اقبال اکادمی کراچی نے اسے طبع کیا تو اقبال شناسوں کو اقبال کی ایک نادر تالیف کے مطالعے کا موقع ملا۔ ایسی تالیف جسے اقبال نے اپنی علمی کوششوں کا پہلا نمونہ قرار دیا۔

ایم اے پاس کرنے کے بعد اقبال ۱۸۹۹ء کو اورینٹل کالج میں میسکوٹو عربک ریڈر بن گئے جہاں انہوں نے مئی ۱۹۰۳ء تک کام کیا۔ (لیکن اس کے ساتھ وہ گورنمنٹ کالج لاہور اور اسلامیاہ کالج لاہور میں بھی جزوقتی ملازمتیں کرتے رہے،

اورڈینین کالج کی سالانہ رپورٹ (دہات ۱۹۰۱ء - ۱۹۰۲ء) میں اقبال کے تصنیفی کام کے بارے میں معلومات ملتی ہیں۔

(۱) سبٹس (STUBBS) کی "EARLY PLANTAGENENTS" اردو تراجم و ترجمہ۔

(۲) واکر (WALKER) کی "POLITICAL ECONOMY" اردو ترجمہ و تفسیر۔

(۳) علم الاقتصاد پر ایک ذمیر تحریر کتاب ہے۔

گھو ۱۹۰۳ء کی رپورٹ میں اس کتاب کا حوالہ نہیں ملتا، لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہی وہ کتاب ہے کیونکہ یہ کتاب ۱۹۰۳ء ہی میں طبع ہوئی تھی، گو ان کی شاعری کے مقابلے میں اس کا اختلاط چرچانہ ہوا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ علامہ اقبال اسے خاصی اہمیت دیتے تھے، چنانچہ حیدر آباد (دکن) میں ہائی کورٹ کی جج شپ کیلئے علامہ اقبال نے ۱۵ مارچ ۱۹۱۷ء کو جو مراسلہ مہاراجہ کشن پرشاد شاہ کو لکھا اس میں اپنی تعلیمی اور تصنیفی کارگزاریوں کے ضمن میں یہ بھی لکھا:

”علم اقتصادیات پر اردو میں سب سے متند کتاب میں نے لکھی ہے۔
علم الاقتصاد کے دیباچہ میں اقبال نے اپنے دائرہ کار کی یوں وضاحت کی:
”یہ کتاب کسی خاص انگریزی کتاب کا ترجمہ نہیں بلکہ اس کے مضامین مختلف مشہور اور مستند کتب سے اخذ کیے گئے ہیں اور بعض جگہ میں نے اپنی ذاتی رائے کا بھی اظہار کیا ہے۔ مگر اسی صورت میں جہاں مجھے

اپنی رائے کی صحت پر پورا اعتماد تھا :

”علم الاقتصاد“ کے ضمن میں بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر اقبال کو اقتصادیات سے اتنی دلچسپی کیسے پیدا ہوئی، اگر انہوں نے ایک باضابطہ کتاب لکھنے والی، انہوں نے بی اے انگریزی عربی اور فلسفہ کے ساتھ کیا تھا، جبکہ ایم اے فلسفہ میں، میرے خیال میں اقتصادیات سے یہ دلچسپی اپنے شوق کی ذمہ داری بلکہ ملازمت کی بنا پر تھی، اور ٹیل کالج میں میکلوڈ عربک ریڈ کی حیثیت سے علامہ کے فرائض میں پنجاب یونیورسٹی کی مرمت چھپنے والی کتابوں کا اہتمام کرنا اور انگریزی اور عربی کی ادبیات اور سائنس یا دیگر علوم و فنون کے موضوعات پر مادہ و تراجم کرنا شامل تھا، اسی لیے اقبال نے تاریخ اور اقتصادیات پر سبٹس اور دیگر کتابوں کی تھیسز اور تراجم کیے، ”علم الاقتصاد“ میں کئی مقامات پر حوالے ملتے ہیں، اس لیے یہ قوی قیاس ہے کہ اقبال نے واکر کی جس کتاب کی تھیسز کی تھی، اسی کو پھیل کر اور اپنی آراء شامل کر کے ”علم الاقتصاد“ کی صورت دے دی ہو، ہرچند کہ وہ باچہ میں واکر کا نام نہیں لیا گیا، ایک امراور بھی قابل غور ہے کہ وہ ماہنامہ ریس اقبال بی اے کے طلبہ کو تاریخ کے علاوہ اقتصادیات بھی پڑھاتے تھے، ان دنوں فیسوٹ ”داخل نصاب“ کی :

تھی، ظاہر ہے کہ اپنے طلبہ کے لیے نوٹس تیار کرنے کے لیے بھی اقبال نے اقتصادیات کے موضوع پر مزید کتب کا مطالعہ کیا ہوگا، یوں جو مواد دستیاب ہوا وہ بالآخر اس کتاب کی صورت اختیار کر گیا، بلکہ اس قیاس سے اقبال کے کام کی اہمیت کو کم کرنا مقصود نہیں

۱۔ کتاب میں ایسے واقعات ملتے ہیں جہاں اقبال نے اس کتاب کے ضمن میں طلبہ کا تذکرہ کیا ہے، مثلاً -

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

بلکہ صرف اقتصادیات سے دلچسپی کے محرکات اور علم الاقتصاد کی تحریر کے اسباب اہلکار کرنا ہے۔ اقتصادیات سے دلچسپی کے محرکات خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہوں لیکن ایک بات ہے کہ تدریس اور تعلیمی تماشوں کی عدم موجودگی میں بھی یہ دلچسپی برقرار رہی، جس کا اندازہ ممتاز حسن کے اس بیان سے ہو جاتا ہے:

”خود اقبال نے مجھ سے بیان کیا کہ گیمبرج کے زمانے میں انہیں وقتاً فوقتاً یہ احساس ہوتا تھا کہ فلسفے میں ان کا نہماگ ضرورت سے زیادہ بڑھ گیا ہے۔ چنانچہ اس احساس کے پیش نظر وہ گیمبرج کی دانش گاہ میں جا رہے تھے۔ اقتصادیات کے درس میں شریک ہو کر تھے، تاکہ اپنی شخصیت میں توازن قائم رکھ سکیں“ ۱۔

توازن کا لفظ بہت معنی خیز ہے گویا اقبال اقتصادیات سے وہی کام لیتے رہے جو بعض

(گزشتہ صفحے کا ماحشیہ)

(۱) ”... تاہم اس محفل سے کہ طلبہ کو علوم کی باہمی اعتماد کا طریق معلوم ہو...“ (ص ۹۷) بعض مقامات پر برحق آگے بڑھانے کے لیے اس لیے احتراز کیا یہ ایک ابتدائی نوعیت کی کتاب ہے، مثلاً، (۱) لیکن ہم اس کا مفصل ذکر اس ابتدائی کتاب میں کرنا چاہیے۔ ص ۱۴۸

(۲) ”... یہ ابتدائی کتاب اس کے لیے موزوں نہیں...“ (ص ۱۵۳)

(۳) ”... یہ بحث علم الاقتصاد کے مبندی کی سمجھ میں نہیں آ سکتی۔“ (ص ۲۰۲) ”... کہیں اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ کالج کے طلبہ کی ضروریات کو مد نظر رکھتے ہوئے

اقبال نے ایک نصابی کتب لکھی؟

۱۔ ”علم الاقتصاد“ (پیش لفظ، ص ۳)

لوگ تفریحی ادب یا سسنی چیزنا دلوں سے لیتے ہیں، اس بارے میں اب وثوق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ بعد میں اقتصادیات سے ان کی دلچسپی کا کیا عالم رہا۔ ہو سکتا ہے فلسفہ شعر اور سیاست سے بڑھتی ہوئی دلچسپی نے اقتصادیات کے مزید مطالعہ کا موقع نہ دیا ہو لیکن اتنا تو طے ہے کہ کتابوں کے برعکس اقبال نے اقتصادیات کو ہم عصر زندگی سے سیکھا اور پھر اپنے افکار میں سمو کر اشعار کی صورت میں یوں پیش کیا کہ پوری قوم کے لیے ایک ضابطہ بن گیا۔

علم الاقتصاد کے مطالعہ کے ضمن میں یہ سوال بنیادی اہمیت کا ہے کہ ۱۹۰۳ء میں طبع ہونے والی اس کتاب کی اہمیت کچھ کس لحاظ سے ہے؟ کیا محض اس بنا پر کہ یہ علامہ کی اولین کتاب ہے؟ یا اس لیے کہ اسے اردو میں اقتصادیات کے موضوع پر اولین تالیف قرار دیا جاتا ہے؟ اگر صرف یہ دونوں وجوہات ہوں تو اس صورت میں علم الاقتصاد کی محض تاریخی اہمیت بنتی ہے۔ آج اقبال ہمارے لیے پارس ہیں اس لیے انہوں نے نو ہے کے جس ٹکڑے کو بھی چھوا وہ ہمارے لیے سونا ہے۔ لہذا علامہ کی کتاب ہونے کے لحاظ سے قابل قدر اور قابل توجہ ہے۔ گویا اقتصادیات کے موضوع پر اولین کتاب لکھنا ہذا بخود ایک علمی اعزاز ہے۔ لیکن یہ اعزاز اس بنا پر دائمی نہیں رہ سکتا کہ گزشتہ پون صدی میں اقتصادیات کے موضوعات میں جو وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوئی اور جس تیز رفتاری سے نظریات و تصورات میں انقلابات آئے، ان کی بنا پر آج سے ۷۴ برس قبل کی تالیف محض نفس موضوع اور مواد کی پیش کش پر زندہ نہیں رہ سکتی۔ علمی کتابیں صرف عصری تقاضوں پر اثر اندازی کی صلاحیت سے زندہ رہا کرتی ہیں۔ علمی اور عملی زندگی کی ضروریات کئی تکمیل میں ان کی بناء کا ماز مضر ہے۔ اسی لیے ہزاروں کتابوں کے مقابلے میں مارکس کی سرمایہ زندہ ہے۔ اپنی تمام تر فراہمی حیثیت کے باوجود!

سوال یہ ہے کہ کیا اس کتاب کو اس موضوع پر واقعی اولیت حاصل ہے؟ اور اصل
 نظم الاقتصادی کی اشاعت ثانی کے موقع پر اس کے مقدمہ نگار نے اس کتاب کو اردو میں اقتصادیات
 کے موضوع پر اولین تالیف قرار دیا تھا۔ وہاں سے یہ رائے ایسی عام ہوئی کہ اس کتاب پر تمام
 لکھنے والے اسے اردو میں اقتصادیات پر پہلی تالیف قرار دیتے گئے جب کہ حقیقت اس کے
 برعکس ہے کیونکہ مولوی میر حسن کی مرتبہ کتابیات مفسرہ تصانیف کے اردو تراجم سے یہ
 معلوم ہوتا ہے کہ اقبال سے تقریباً نصف صدی قبل اس موضوع پر کتب کے تراجم کا آغاز
 ہو چکا تھا۔ چنانچہ ولینڈر کی پوبلیشنگ کمپنی کانوی کا ترجمہ بعنوان "معاشیات" ۱۸۳۶ء میں
 دہلی کالج کی دہلی ورنیکل ٹرانسلیشن سوسائٹی کے زیر اہتمام کیا جا چکا تھا۔ (ص: ۵۹)
 سر سید احمد خاں کی قائم کردہ سائنٹیفک سوسائٹی نے دیگر انگریزی علوم کی مانند
 اقتصادیات کی طرف بھی توجہ دی۔ خاص طور پر معاشی اصطلاحات کے ترجموں میں بڑے
 سلیقے سے کام لیا گیا تھا۔ اس وجہ سے ان میں سے بعضوں نے یا تو اپنی اصلی حالت میں یا
 بہ اندازِ تغیر اردو میں مستقل جگہ حاصل کر لی۔ (ص: ۲۷، ۲۸) ۱۸۶۵ء میں سائنٹیفک سوسائٹی
 نے رسالہ علم انتظام مدن" شائع کی۔ یہ کتاب جامع آکسفورڈ کے سابق پروفیسر معاشیات
 مشرٹن ساویلیم سپنر کی تصنیف پوبلیشنگ کمپنی کانوی کا اردو ترجمہ ہے۔ ... یہ رسالہ بھی مگر
 میں سر سید کے غامگی مطبع میں چھپا ہے۔ کتاب کے آغاز سے قبل فہرست کے بعد کے صفحوں
 پر سر سید نے اپنا بورام کالی اور رائے شکر داس صاحبین کا شکریہ ادا کیا ہے کہ
 انہوں نے پیاس پیاس صفحوں کا ترجمہ کر دیا۔ اس رسالہ میں اکثر معاشی اصطلاحات
 کے ترجمے درج کیے گئے ہیں۔ (ص: ۲۳، ۲۴) سائنٹیفک سوسائٹی نے ۱۹۶۹ء
 میں جان اسٹورٹ مل کی کتاب ریڈیمنٹ آف پوبلیشنگ کمپنی کانوی کے پہلے حصے کا ترجمہ اصول
 سیاست مدن کے نام سے شائع کیا۔ مترجم پنڈت دھرم داس ورجن دہلوی ہے۔ دیا باجہ
 کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ پنڈت دھرم داس نے اپنی طالع علمی کے سامنے یہ

ولینٹر کے مختصر سالہ کا ترجمہ کیا تھا اور اس کو سوسائٹی علم مفید ہونے کے لیے اعانت مدد سے دہلی کے ترویجِ علوم میں مصروف تھی، ۱۸۳۷ء میں چھپوایا تھا (دس : ۳۷)، متذکرہ کتب کے علاوہ ڈاکٹر ویٹیل کی معاشیات پر تقریروں کا ترجمہ لاہور سے ۱۸۶۷ء میں طبع ہوا تھا، اس، سہ ۲ جب کراچی کی پرنسپلز آف پالیٹیکل اکانومی کا ابوالحسن نے ۱۸۹۰ء میں لکھنؤ سے معلمِ سیاست کے نام سے ترجمہ شائع کیا، (دس : ۹۹) متصلاویا سے بالواسطہ یا بلاواسطہ تعلق رکھنے والی ان کتابوں کی موجودگی میں علم الاقتصاد کے سروایت کا سہرا کیسے بانٹا جاسکتا ہے ؟

میری دانست میں اور اس سے یقیناً اختلاف بھی کیا جاسکتا ہے علم الاقتصاد کی اصل اہمیت محض اقبال سے منسوب ہونے میں مضمر نہیں بلکہ اس لیے کہ آج اس کتاب کے تناظر میں علامہ اقبال کی شاعری میں اقتصادی مسائل سے بحث کو سمجھنے کے لیے ایک نیا زاویہ مل جاتا ہے اس کتاب کی تالیف کے وقت گوجہ نشین شاعر اقبال کی شہرت پھیل چکی تھی لیکن وہ ابھی تک محض شاعر تھے حکیم الامت نہ بنے تھے اس لیے یہ کتاب علامہ اقبال کی فکر سازی کے زمانے سے متعلق ہونے کی بنا پر قابلِ توجہ بن جاتی ہے۔

کتاب کے ویباچہ میں اقبال نے علم الاقتصاد کی تعریف کرتے ہوئے اسے انسانی زندگی سے بیک وقت وابستہ اور جدا قرار دیتے ہوئے یوں لکھا :

”علم الاقتصاد انسانی زندگی کے معمولی کاروبار پر بحث کرتا ہے اور اس کا مقصد اس امر کی تحقیق کرنا ہے کہ لوگ اپنی آمدنی کس طرح حاصل کرتے ہیں اور اس کا استعمال کس طرح کرتے ہیں۔ پس ایک اعتبار سے تو اس کا موضوع دولت ہے اور دوسرے اعتبار سے یہ اس دین علم کی ایک شاخ ہے جس کا موضوع خود انسان ہے۔“ (۱۰۰۰) اس زمانے میں سوال :

پیدا ہوا ہے کہ یا منطقی بھی نظمِ علم میں ایک ضروری جزو ہے کیا ممکن ۔
 نہیں کہ ہر فرد منطقی کے دکھ سے آزاد ہو یا کیا ایسا نہیں ہو سکتا ہے کہ
 گلی کوچوں میں چپکے چپکے کراہنے والوں کی دل خراش صدائیں ہمیشہ کے لیے
 خاموش ہو جائیں اور ایک دردمند دل کو دہلا دینے والے افلاس کا دردنگ
 نظارہ ہمیشہ کے لیے صنوبرِ عالم سے حرفِ غلط کی طرح مٹ ؟ اس سوال کا
 شافی جواب دینا علمِ الاقتصاد کا کام نہیں ، کیونکہ کسی حد تک اس کے جواب
 کا انحصار انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں پر ہے۔ جن کو معلوم کرنے کے لیے
 اس علم کے ماہرین کوئی خاص ذریعہ اپنے ہاتھ میں نہیں رکھتے ، مگر چونکہ
 اس جواب کا انحصار زیادہ تر ان واقعات اور نتائج پر بھی ہے جو علمِ اقتصاد
 کے دائرہ تحقیق میں داخل ہیں ، اس واسطے یہ علم انسان کے لیے اتنا درجہ
 کی دلچسپی رکھتا ہے اور اس کا تقریباً تقریباً ضروریاتِ زندگی میں سے ہے ؟

(د ص : ۲۳ - ۲۴)

بن سطور میں دو باتیں قابلِ غور ہیں ، ایک تو یہ کہ اقبال انسانی زندگی کو دکھ
 اور کرب سے آزاد دیکھنا چاہتے ہیں ، اور دوسری بات یہ ہے جو بے حد اہم ہے ... یہ ہے
 کہ وہ غربت کی وجہ دریافت کرنے میں اقتصادیات کے کردار کے بارے میں خشکوک ہیں۔
 کیونکہ ان کی دانست میں اس کے جواب کا انحصار انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں پر ہے۔
 بالفاظِ دیگر اقبال کی دانست میں زندگی میں تقسیمِ دولت کا نظامِ اقتصادی اصولوں
 کے تابع ہونے کے برعکس ایک نظامِ اخلاق کے تابع ہے لیکن ظاہر ہے ایسا نہیں۔
 یہ اقتصادیات ہی تو ہے جس نے تقسیمِ دولت سے نظامِ زیست میں جنم لینے والی اخلاقی
 تقسیم کو داغ کرنے کے ساتھ ساتھ وجودات پر بھی روشنی ڈالی ، اس لیے اقبال کا اتنی
 بڑی حقیقت کو محض انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں کے تابع کر دینا باعثِ توبہ ہے

اس تعجب میں اس وقت اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ اقبال غیر منصفانہ تقسیم دولت کے تصور سے نا آشنا نہ تھے۔ لگان پر بحث کے دوران یوں لکھا:

جوں جوں آبادی بڑھتی ہے ضرورت ان زمینوں کو کاشت میں لانے پر
مجبور کرتی ہے۔ جو اس سے پہلے غیر مزدور و عمر پڑی تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے
کہ جو زمینیں افزائش آبادی سے پیشتر کاشت کی جاتی تھیں، ان کا لگان بڑھ
جاتا ہے۔ زمیندار روز بروز دولت مند ہوتے جاتے ہیں۔ حالانکہ یہ غیر دولت
جو ان کو ملتی ہے نہ ان کی ذاتی کوششوں اور نہ ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار
بڑھنے کا نتیجہ ہوتی ہے، بلکہ صرف آبادی کی زیادتی سے پیدا ہوتی ہے۔ ان
کی ذاتی کوششیں اور ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار میں کوئی فرق نہیں
آتا۔ پھر ان کا کوئی حق نہیں کہ وہ دولت مند ہوتے جائیں کوئی وجہ نہیں
کہ آبادی کی زیادتی سے قوم کے خاص افراد کو فائدہ پہنچے، اور باقی قوم اس
سے محروم رہے اگر یہ فائدہ ان کی ذاتی کوششوں یا ان کی زمینوں کے محاصل
کے بڑھ جانے کا نتیجہ ہوتا تو ایک بات تھی لیکن جب ان کی دولت مندی
کے یہ اسباب نہیں تو صاف ظاہر ہے کہ ان کی امیری صرف نیا اصول
انصاف کے خلاف ہے؟

(ص ۱۵۲ ، ۱۵۳)

یہاں اقبال نے واضح الفاظ میں غیر منصفانہ تقسیم دولت کی اساس کی طرف اشارہ
کیا ہے۔ اقبال کے وقت تک مارکس اور اینگلس کی تصانیف نہ صرف عام تھیں بلکہ ان
نظریات کا چرچا بھی تھا گو اقبال نے کسی موقع پر بھی ان دونوں کے نام نہیں لیے لیکن

مندرجہ بالا بیان کو جس طرح منم کیا گیا اس سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال مارکس کے تصورات سے آگاہ تھے، چنانچہ لکھتے ہیں،

”ان نتائج کو ملحوظ رکھ کر بعض متعین نے بڑے زور شور سے ثابت کیا ہے کہ یہ سب نا انصافی جائداد شخصی سے پیدا ہوتی ہے، جس کا وجود قوی بہبود کے لیے انتہا درجے کا مضرت رساں ہے۔ پس حکماء کے اس فریق کے نزدیک زمین کسی خاص فرد کی ملکیت نہیں بلکہ قومی ملکیت ہونی چاہیے۔ بالفاظ دیگر یوں کہو کہ رگان کی یہ زائد مقدار جو آبادی کی زیادتی کے سبب سے پیدا ہوتی ہے، سرکاری قوم کا حق ہے کہ زمینداروں کا“

(ص : ۱۵۳)

یہاں واضح طور سے اقبال مارکس کے ”زائد قدر“ (”SURPLUS VALUE“) کے نظریے کا حوالہ دے رہے ہیں گویا انہوں نے اس نظریے سے وابستہ تمام جزئیات اور امکانات کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اقبال نے ایک اور موقع پر بھی اسی خیال کا اظہار کیا ہے :

”سوال یہ ہے کہ پیداوار و محنت کی یہ زیادتی کس کا حق ہے؟ زمیندار کا؟ ہرگز نہیں! کیونکہ اس مصالح میں کوئی نیاداتی نہیں ہوتی، جس کو

دگرزشتہ صفحے کا حاشیہ :

اقبال نے بیشتر مقامات پر ایک مصنف (ص : ۱۰۶) یا بعض مصنفین (ص : ۶۷) وغیرہ سے کام چلایا ہے لیکن جن مصنفین کے اسمار ملتے ہیں ان میں ماتیس اور واکر کے سب سے زیادہ حوالے ملتے ہیں۔ دیگر ماہرین کے اسماریوں میں جے ایس مل (ص : ۶۳) ریکارڈو، سٹیمپل (ص : ۷۷) اور سپنسر (ص : ۲۰۲)

زمین سے نکال کر اشیاء تجارتی کی تیاری میں صرف کیا جاتا تھا۔ اس کی مقدار وہی ہے، جو پہلے صرف ہوا کرتی تھی، بلکہ دست کاروں کی کفایت شعرا کی وجہ سے نسبتاً کم ہو گئی ہے۔ لہذا مصالح مذکور کی مانگ میں کوئی تغیر نہ آنے کی وجہ سے ادنیٰ درجہ کی زمینوں کو کاشت میں نہیں لانا پڑتا، جس سے لگان یعنی زمیندار کے حصے کی مقدار میں اضافہ ہو جائے۔ علیٰ ہذا التیاس یہ زیادتی سا ہو کار کا بھی حق نہیں ہے، کیونکہ سرمائے کی مانگ بدستور وہی ہے، جو پہلے تھی، کوئی وجہ نہیں کہ شرح سود یعنی سا ہو کار کا حصہ نسبتاً بڑھ جائے، جب کہ سرمائے کی مانگ میں کوئی اضافہ نہ ہو۔ بلکہ دست کاروں کا کاریگری میں ترقی کرنا سا ہو کار کے حصے کو الٹا کم کرنا ہے کیونکہ کاریگری دست کار کو بالعموم اشیاء تجارت کی تیاری کے لیے اس قدر اوزاروں کی ضرورت نہیں ہوتی، جس قدر کہ جدا کام کرنے والے ہنر دست کار کو کاریگری تصور سے اوزاروں کی مدد سے بھی اپنا کام بخوبی کر سکتا ہے۔ لہذا وہ مجموعی طور سے سرمائے کی مانگ کو کم کرتا ہے یا بالفاظ دیگر شرح سود کم کرتا ہے۔ کیونکہ وہ اس مقدار کو استعمال میں لائے جانے سے بچاتا ہے، جو بصورت دیگر اوزاروں کے لیے صرف کرنی پڑتی۔ اسی استدلال کی بنا پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ پیداوار محنت کی یہ زیادتی کارخانہ دار کا حق بھی نہیں ہے، کیونکہ کارخانہ دار کا حصہ یا منافع صرف اسی صورت میں زیادہ ہو سکتا ہے، جب کہ کارخانہ داروں کی مقدار زیادتی ہو..... اور یہ کوئی ضرور نہیں کہ دست کاروں کا کاریگری میں ترقی کرنا کارخانہ داروں کی زیادتی مقدار کا مستلزم ہو بلکہ ہتھکاروں کے ہنر اور کاریگری میں ترقی کرنے سے لیاقت و تنظای کامیاب بڑھ

جاتا ہے جس سے ناقابل کارخانہ داروں کا وجود مستقل ہو جاتا ہے اور وہ دائرہ تجارت سے روز بروز خارج ہوتے جانے کا میلان رکھتے ہیں جس کے یہ معنی ہیں کہ کارخانہ داروں کی تعداد کم ہو جانے کے باعث ہشیار اور قابل کارخانہ داروں کا منافع کم ہو جاتا ہے، لہذا ثابت ہوا کہ پیداوار محنت کی زیادتی جو دست کاروں کی فانی ترقی سے پیدا ہوتی ہے، خود دست کاروں کا حق ہے، زمینداروں، سہا ہو کاروں اور کارخانہ داروں کو اس سے کوئی واسطہ نہیں۔

(ج ۱ : ۱۴۷-۱۴۸)

یہ طویل اقتباس اس لحاظ سے ہے صواب ہے کہ اس میں محنت اور منافع کے باہمی تعلق کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ علامہ اقبالؒ نے کھل کر اس امر پر زور دیا کہ دست کاروں کی محنت کا ثمران کے لیے ہونا چاہیے۔ زمینداروں، سہا ہو کاروں اور کارخانہ داروں کو اس سے کوئی واسطہ نہیں، اقبالؒ نے اس ضمن میں جو کچھ لکھا وہ بالکل غیر جذباتی انداز میں علمی معروضیت کے ساتھ لکھا ہے، چنانچہ ایک اور جگہ پر اجرت اور منافع کے باہمی تعلق کو اجاگر کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا:

* شرح منافع کے متعلق یہ ضروری اصول قائم ہوا کہ شرح منافع مصارف پیدا نش اور اس مدت کے ساتھ جس میں منافع کی کل مقدار حاصل ہو نسبت محکوس رکھتی ہے؟

اسی نوعی بات کو نہ سمجھنے کے باعث بعض محققین نے ہڑی ہڑی غلطیاں کھائی ہیں۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ منافع کی مقدار صرف اسی صورت میں زیادہ ہو سکتی ہے، جب کہ اجرت کی مقدار زیادہ ہو..... لہذا ان حکمران کے نزدیک کارخانہ داروں اور محنتوں کے سود و زیان کے درمیان ایک

قسم کا ضروری تناقص ہے یا یوں کہو کہ ایک کافیت اور دوسرے کانتھان ہے، لیکن..... شرح منافع کے تعین میں مدت کو بھی بڑا دخل ہے۔ یعنی اگر سرمائے اور منافع کے مقادیر میں کوئی تغیر پیدا نہ ہو تو جس مدت میں منافع کی ایک خاص مقدار حاصل ہوتی ہے، اس مدت کے کم ہو جانے سے بائیں کہو کہ اشیاء تمہاری کے بہت فروخت ہو جائے سے شرح منافع بڑھ جاتی ہے، اور اس مدت کی زیادتی سے شرح منافع کم ہو جاتی ہے، خواہ اجرت کی مقدار میں فرق ہو یا نہ ہو.....

د ص : ۱۶۳ ، ۱۶۴

مندرجہ بالا تمام اقتصادیات سے علامہ اقبال کی سوچ کا رخ عیاں ہے وہ مارکس اور اشتراکیت کا نام نہیں لیتے لیکن یہ طرز استدلال وہی ہے، اور ان آراء کے تناظر میں مارکس، لینن اور سرمایہ و محنت کے موضوع پر لکھی گئی نظمیں ایک نئی جہت اختیار کر لیتی ہیں۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں علامہ کا اقتصادیات کے اس پہلو سے چٹھاں دلچسپی نہ رہی۔ بلکہ عمر کے آخری دور میں تو وہ اس انداز نظر ہی کے مخالف ہو گئے تھے۔ اس کی شہادت اس خط سے بھی ملتی ہے جو علامہ نے روزنامہ میندار لاہور میں چھپوایا تھا۔ ہوا یہ کہ ۲۲ جون ۱۹۲۳ء کے اخبار میں ایک صاحب نے علامہ کی نظم ”حضر براہ“ اور پیام مشرق کی بعض منظومات کے مطالبے سے اقبال کا اشتراکی ثابت کیا۔ علامہ اس پر سخت ناماخذ ہوئے اور اس کی تردید میں یوں لکھا،

”بوشو یک خیالات رکھنا میرے نزدیک دائرہ اسلام سے خارج ہو جانے کے مترادف ہے۔ اس واسطے اس تحسیر کی تردید میرا فرض ہے۔ میں مسلمان ہوں، میرا عقیدہ ہے اور یہ عقیدہ دلائل و براہین پر مبنی ہے کہ انسانی جماعتوں کے اقتصاد ہی اسراض کا بہترین علاج قرآن مجید نے

نے تجویز کیا ہے اس میں شک نہیں کہ سرمایہ داری کی قوت جب حد اعتدال سے تجاوز کر جائے تو دنیا کے بے ایک قسم کی لعنت ہے، لیکن دنیا کو اس کے منفراثرات سے نہات دلانے کا طریقہ یہ نہیں کہ معاشی نظام سے اس قوت کو خارج کر دیا جائے، جیسا کہ بولشویک تجویز کرتے ہیں، قرآن کریم نے اس قوت کو مناسب حدود کے اندر رکھنے کے لیے قانون میراث اور زکوٰۃ وغیرہ کا نظام تجویز کیا ہے، اور فطرت انسانی کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہی طریقہ قابل عمل بھی ہے، روسی باشوینزم یو۔پ کی ناعاقبت اندیش اور خود غرض سرمایہ داروں کے خلاف زبردست رد عمل ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ مغرب کی سرمایہ داری اور روسی باشوینزم دونوں افراط و تفریط کا نتیجہ ہیں، اعتدال کی ماہ وہی ہے، جو قرآن حکیم نے ہمیں بتائی ہے مجھے انہوں سے ہے کہ مسلمانوں نے اسلام کے اقتصاد پر پہلو کا مطالعہ نہیں کیا، اور نہ ان کو معلوم ہوتا کہ اس خاص اعتبار سے اسلام کتنی بڑی نعمت ہے اور مجھے یقین ہے کہ خود روسی قوم بھی اپنے موجودہ نظام کے نقصان کو تجرباً سے معلوم کر کے کسی ایسے نظام کی طرف رجوع کرنے پر مجبور ہو جائے گی جس کے اصول اساسی یا تو خالص اسلامی ہوں گے یا ان سے ملنے جلتے ہوں گے۔

علامہ کے خیالات میں یہ انقلاب کیوں آیا؟ یہ اساسی نوعیت کا سوال ہے اور اس سوال کی اہمیت یوں بڑھ جاتی ہے کہ علم الاقتصاد کے مشہور بالا مبدا حث اور تنزیہ، ساقی نامہ، لینن، فرمان خدا و فرشتوں سے، اور سرمایہ و محنت ایسی نظموں

کے بعد اقبال نے اپنا موقف کیوں تبدیل کیا اور وہ بھی اس حد تک کہ فاسرہ اسلام سے خارج ہو جانے کا مسئلہ بن جائے؟

اس سوال کے تشنیعی بخش جواب کے لیے علم الاقتصاد کی طرف رجوع کرنا تو بالکل بے سود ہوگا کیونکہ یہ ابتدائی دور کی تالیف ہے۔ وہ دور کہ اقبال ابھی حکیم الامت نہ بنے تھے۔ منظومات اور اشعار سے بھی بات سمجھیں نہ آئے گی، کیونکہ اقبال نے مختلف عصری اثرات کے تحت مختلف اوقات میں جو نظمیں لکھیں یا اشعار کہے وہ اس بنا پر ہنگامہ اقبال کا درست تناظر میں نہیں کرتے کہ بعد میں اقبال نے ان کے برعکس اشعار بھی کہے، مگر اقبال جامد نہ تھا بلکہ تغیر پذیر رہا ہے۔ اسی لیے آج ہمیں مختلف نظموں میں مختلف اقبال نظر آتے ہیں، اور اسی لیے اقبال پر تضاد بیانی کا اعتراض بھی کیا جاتا رہا ہے۔ اقبال ایک وقت تک روسی انقلاب اور اشتراکیت سے متاثر رہے تھے لیکن بعد میں جب انہوں نے اسلام کے خدیوے ایک مکمل ضابطہ حیات کی تشکیل نو کے لیے اپنی شاعری کو وقف کر دیا، تو پھر انہیں یہ سب محض مساوات، شکم نظر آنے لگا، اور اسی لیے انہوں نے اسے مسترد کر دیا، شاید اسی لیے انہوں نے علم الاقتصاد کی اشاعت ثانی کی ضرورت محسوس نہ کی ہو۔

اقبال مسلم مفکرین کی اکثریت سے اس بنا پر ممتاز ہیں کہ اتنی صرف مسلم مفکر تھے اور کچھ نہ تھے، انہوں نے پہلے سے یہ طے کر رکھا تھا کہ بحیثیت ایک مسلمان اسلام کی ہر بات درست ہے، اس لیے اول تو انہوں نے دیگر علوم کے مطالعہ کی ضرورت ہی محسوس نہ کی، لیکن اگر ایسا کیا بھی تو اپنے مخصوص نوہنی رویوں کی روشنی میں جب کہ اقبال مغربی علوم اور ان کے فلسفیانہ تصورات و افکار کے تجزیہ و تحلیل کے بعد اسلام یکم آتے ہیں، اس کے نتیجے میں اقبال کٹ مٹا بنے بغیر مسلم مفکر بنے :

”علم الاقتصاد کے مطالعہ میں آج جو بات چونکا نے والی نظر آتی ہے وہ ہے

اقبال کا خاندانی منصوبہ بندی پر تعین اور اس کی افادیت پر اعتقاد! اور یہ ایسی بات ہے جسے کڑ سوشلسٹ اور پکا مسلمان دونوں ہی ناپسند کرتے ہیں مگر اقبال و دونوں الفاظ میں کہتے ہیں :

”تم جانتے ہو، فلسفی تمام جرائم کا منبع ہے، اگر ایسی بلائے بے درماں کا قلع قمع ہو جائے تو دنیا جنت کا نمونہ نظر آئے گی۔ اور چوری قتل، اقلہ بازی اور دیگر جرائم جو اس وحشت ناک آزاد سے پیدا ہوتے ہیں، ایک قلم معدوم ہو جائیں گے مگر موجودہ حالات کی رو سے اس کالی بلا کے نیچے سے رملی پائے کی یہی صورت ہے کہ نوح انسانی کی آبادی کم ہو، تاکہ موجودہ سامان معیشت کفایت کر سکے؟“

(ص : ۲۰۵)

موجودہ صدی کے آغاز میں ماتمس کے نظریہ آبادی کا بہت چرچا تھا جس کی رو سے آبادی میں اضافہ سلسلہ ہندسیہ (GEOMETRIC PROGRESSION) کے اصول کے مطابق ہوتا ہے، یعنی ۲، ۴، ۸، ۱۶، ۳۲ کی رفتار سے جب کہ وسائل پیداوار اصولی ریاضی کے تابع ہوتے ہیں، یعنی ۱، ۲، ۳، ۴ کے حساب سے بڑھتے ہیں۔ اقبال نے بھی آبادی سے وابستہ تمام مسائل کو ماتمس کے تصورات کی روشنی میں سمیٹا اور اپنے ملک پر نتائج کا اطلاق کرتے ہوئے یہ مشورہ دیا :

”..... ان سطور سے تم یہ نہ سمجھ لینا کہ ہم بنی آدم کو کلی طور پر شادی وغیرہ کی لذت اٹھانے سے روکنا چاہتے ہیں، ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بچوں کی کم سے کم تعداد پیدا ہو، اور بی بی کی خواہش ایک فطری تقاضا ہے اور اس کو بالکل دباؤ رکھنا بھی صحت کے خلاف ہے۔ لہذا اقتصادی لحاظ سے انسان کی یہ جو اسی میں ہے کہ قتل و تہ

اپنی حیوانی خواہشوں کو پورا کرنے سے پرہیز کرے۔ یہ مطلب بڑی عمر میں
شادی کرنے یا بالفاظ دیگر شرح پیدائش کو کم کرنے اور نفسانی تقاضوں
کو بالعموم ضبط کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے :

(ص ۲۰۸)

ان دو اقباسات سے اقبال کا رویہ باآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ کتاب میں انہوں
نے اضافہ آبادی کے نقصانات پر بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ مانتھس کے
نظریات متنازعہ فیہ رہے ہیں۔ کیونکہ اس کی رو سے عدسے بڑھی آبادی کو جنگوں
قحط اور آفات کی صورت میں علاج تلاش کیا جاتا ہے۔ اس کے نظریہ کے اس پہلو
پر بڑی سخت تنقید کی گئی۔ کیونکہ مانتھس کے بموجب جنگ اور ہر باہمی انسانی زندگی
کے لیے لازمی ہی نہیں بلکہ ایک طرح سے تو باعث افادہ ثابت ہوتی ہے۔ اقبال نے
مانتھس پر اس انداز سے تنقید نہیں کی اور نہ ہی اس کے مخالفین کی آراء کے حوالے
دیے۔ صرف ایک موقع پر سپنسر کا نام لیا مگر یہ کہہ کر بات ختم کر دی کہ تحقیق علم لاتنا
کے مبتدی کی سمجھ میں نہیں آ سکتی :

(ص ۲۰۲)

نقدِ اقبال کا تجزیاتی مطالعہ

اقبال کے نام کو اقبالیات میں تبدیل ہونے میں کتنا عرصہ لگا یہ واضح کرنا تو بہت مشکل ہے لیکن آج اس اصطلاح سے ہم جتنے مانوس ہیں جس طرح سے اس نے عصری تنقید میں ایک جداگانہ شعبہ کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور اس قدر میں کثرت سے کھا گیا اور کھاجا رہا ہے، اس سے تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم نیم جنم سے اقبال اور اقبالیات سے آشنا چلے آ رہے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ ہمیشہ ایسا نہ ہو گا۔

گو اقبال نے بطورِ غائب کبھی شاعروں میں جانے کی ضرورت محسوس نہ کی تھی، لیکن اب یہ ثابت ہے کہ زمانہ طالب علمی ہی کے دوران بحیثیت ایک ذہین شاعر کے نوجوان اقبال کی شہرت لاہور کے علمی حلقوں میں بونے گل کی طرح پھیلی جا رہی تھی۔ اقبال کی شہرت کو پہلے پنجاب اور پھر برصغیر میں پھیلانے میں انجمن حمایتِ اسلام کے سالانہ جلسوں اور مخزن نے بہت اہم کردار ادا کیا، گو اقبال پیشہ و شاعروں کی مانند شاعرہ مشاعرہ جا کر داؤ بٹورنے کے دھندے سے آزار و ستھ۔ لیکن قوی

خدمات کی بنا پر انہوں نے انجمن کے جلسوں کے لیے نہ صرف ہمیشہ نہیں کھیں بلکہ اقبال کی بعض شاہکار نظمیں جیسے شکوہ، جواب شکوہ، انجمن کیے کھیں گئیں۔ اپریل ۱۹۰۱ء میں سر عبدالقادر نے لاہور سے مخزن "کا اجرا کیا تو اس کے پہلے شمارے میں "ہمارے" طبع کی "بانگ درا" کے دیباچے میں سر عبدالقادر نے لکھا ہے کہ اقبال اس نظم سے مطمئن نہ تھے۔ اور نظر ثانی کی خاطر اس کی اشاعت منظور نہ تھی لیکن انہوں نے باہر لاہور نظم حاصل کی اور چھپنے پر بے حد پسند کی گئی۔ یوں مخزن "کے لیے بھی زیادہ سے زیادہ لکھنا قرار پایا،

میسویں صدی کے اوائل میں کھلی جانے والی تنقیدی تحریروں کے ضمن میں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس عہد میں حالی، شبلی، داغ، امیر مینائی اور اکبر الہ آبادی ایسے شعراء بقید حیات تھے اور اقبال ان کے مقابلے میں یتیمنا جو نیر شاعر تھے۔ داغ کے توضیر وہ شاگرد تھے لیکن امیر مینائی کا بھی احترام کرتے تھے۔

بقول اقبال :

عجیب شے ہے صنم خانہ امیر، اقبال !

میں بُت پرست ہوں کہوں کیا کہیں جہیں ہیں

حالی سے تو اقبال کو بے حد عقیدت معلوم ہوتی ہے۔ چنانچہ انجمن حمایت اسلام کے جلسے میں حالی کا کلام سنانے سے پیشتر جو فی البدیہہ رباعی پڑھی اس کا ایک ایک لفظ عقیدت کے جذبے سے سرشار تھے :

مشہور زمانے میں ہے نام حالی !

معمورے حق سے ہے جسام حالی !

میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا،

جاری ہے مرے لب پہ کلام حالی !

ان حالات میں اور ایسے اساتذہ کی موجودگی میں اقبال ایسے جو نیر شاعر مرتبی جلدی
 کہنے کا آغاز بذاتِ خود بہت اہم ہے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال پر نظمیں کہنے کا سلسلہ بھی
 شروع ہو چکا تھا۔ چنانچہ مخزن "۱ اگست ۱۹۰۶ء میں فضائے برشگال اور پر دنیسر
 اقبال" کے عنوان سے سرور جہاں آبادی کی نظم ملتی ہے۔ "مخزن" ۱ اگست ۱۹۰۸ء میں
 اقبال کی لندن سے واپسی پر کلماتِ مسرت "میتے ہیں، تو مخزن" ۱ ستمبر ۱۹۰۸ء میں
 حامد حسن قادری کی نظم خیر مقدم "ملتی ہے۔ بالفاظِ دیگر نسبتاً کم عمری اور کم کہنے کے
 باوجود بھی یورپ سے واپسی تک اقبال ملک کے ادبی حلقوں کے لیے اتنی قدر آور
 شخصیت بن چکے تھے کہ وطن واپسی پر مظلوم خیر مقدم کیا جاتا ہے۔

اقبال پر سب سے پہلا باضابطہ تنقیدی مقالہ کس نے قلم بند کیا، اس کے بارے
 میں ثواب و ثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ البتہ یہ ہے کہ تین زرداری سے بڑھتی ہوئی شہرت
 کے باعث وہ جلد ہی مرکزِ نقد بن گئے، ہوں گے لیکن اتنا یقینی ہے کہ اسراخودی...
 کے بعد سے وہ مرکزِ نقد کے ساتھ ساتھ نکتہ چینی اور نزاع کا باعث
 بھی بن گئے۔ یہ امر بھی منہی خیر ہے کہ اقبال اسراخودی "سے قبل بھی نکتہ چینی کا مرکز
 بنے تھے۔ لیکن یہ نکتہ چینی علمی یا مذہبی نوعیت کے برعکس اہل زبان کے ان جارحانہ
 مضامین کی صورت میں تھی، جن میں اقبال کی زبان و بیان کی حقیقتی (اور مغرور) منہ
 انقلاب کی نشاندہی کی گئی تھی۔

شاید یہ بات دور کی محسوس ہو مگر میں محسوس کرتا ہوں کہ اقبالیات کے ابتدائی
 نقوش کے سراخ میں ہم باضابطہ مقالات سے قطع نظر ان مختصر تعارفی نوٹس تک
 جا سکتے ہیں، جو سرعہ القادر نے "مخزن" میں اقبال کی بعض نظموں کے ساتھ لکھے
 ڈھالیں پیش ہیں :

طلبائے علی گڑھ کالج کے نام

”کلام اقبال علی گڑھ میں ہمیشہ مقبول ہے۔ اور شوق سے پڑھا جاتا رہا ہے مگر پیام اقبال“ جو ہم آج شائع کرتے ہیں، نہایت ہی غور سے پڑھے جانے کے لائق ہے طلبائے علی گڑھ کو خصوصیت سے مخاطب کرنے کی یہ وجہ ہے کہ مسلمان ہند کی آئندہ امیدیں بہت کچھ ان سے وابستہ ہیں ورنہ سب پڑھے لکھے نوجوان اس درد مندانه مشورے کے مخاطب ہو سکتے ہیں۔ جو حضرت اقبال نے ان چند اشعار کے جامع الفاظ اور بلیغ اشارات میں انہیں دیا ہے؟

(”مخزن“، مئی ۱۹۰۷ء)

عبدالقادر کے نام

”اس نظم کو ہر ناظرین کرتے ہوئے مجھے اس بات سے شرم آتی ہے کہ ایسی نظم اور ایسے خیالات کا مخاطب مجھے بنایا گیا ہے۔ اور ایسے بلند ارادوں میں مجھے شریک کیا گیا ہے۔ سوائے اس کے کہ دل اپنے دلنوازی کی محبت کا شکر یہ ادا کرے اور میں یہ دعا مانگوں کہ خدا حضرت اقبال کے ارادوں میں برکت دے اور اگر میرے نصیب میں کوئی حد ملک کی نگہی ہے تو مجھے بھی اس کی توفیق عطا فرمائے کوئی جواب اس عطا کا مجھ سے بن نہیں پڑتا۔ خصوصاً جب جناب اقبال کے اشعار آب و بار کے مقابل اپنی نشر کی خشکی اور بے مائیگی پر نظر رکھتا ہوں؟“

(”مخزن“، دسمبر ۱۹۰۸ء، ص ۱۷)

۱۷۔ اسی ضمن میں مزید نوٹس ملاحظہ ہوں۔ تقصیر مخزن مئی ۱۹۱۱ء کو ۱۷ مخزن جون ۱۹۱۸ء

یہ اور اسی نوع کے دیگر تعارفی نوٹس بظاہر سیدھے سادے ہیں۔ ان میں نہ تو کوئی تنقیدی نقطہ نظر ملتا ہے بلکہ انداز تحسین بھی جذباتی سا ہے لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اینٹ اینٹ مل کر مریع اشان قصر کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ چنانچہ تراجم اقبالیات میں مقالات کا جو گراں قدر ذخیرہ ملتا ہے۔ اس کی اساس اگر اسی طرح کی سیدھی سادی باتوں پر استوار رکھے تو یہ باعث تعجب تو ہو سکتا ہے ناممکنات میں سے نہیں !

اقبالیات کے تجزیاتی مطالعہ سے پیشتر یہ اساسی امر ملحوظ رکھنا لازم ہے کہ ۱۹۰۱ء تک ابھی اردو تنقید گھٹنوں کے بل چل رہی تھی۔ مولانا الطاف حسین حالی کے مقدمہ شعر و شاعری : ۱۸۹۳ء سے اگر جدید تنقید کا آغاز کیا جائے تو انیسویں صدی کے اختتام تک اردو میں جدید تنقید کی عمر محض سات سال بنتی ہے۔ حالی کے علاوہ اس دور میں علامہ شبلی نعمانی اور مولانا محمد حسین آزاد کی صورت میں دو اور بھی قداور نقاد ملتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کی تنقید بھی مزاج اور لب و لہجہ کے اعتبار سے جدید نہیں قرار دی جاسکتی، گو یہ دونوں آزاد کم اور شبلی زیادہ، انگریزی ناقدین اور مفکرین کے اسماء اور آراء استعمال کرتے ہیں لیکن یہ کیونکہ ان کے تنقیدی مزاج کا عنصر نہیں اس لیے ان کی حیثیت مستحاری ہوئی اشیائے تخرین سے زیادہ نہیں۔ ان کے پہلو پر پہلونا قدین کی ایکساورنسل بھی ابھر رہی تھی، جنہیں مغربی ادبیات سے واقفیت بھی تھی اور جو ان بزرگوں کے مقابلہ میں اگر زیادہ نہیں تو کم بھی نہیں تحلیل نظر رکھتے تھے اس ضمن میں مہدی افادی اور ان کے بعد امداد امام آخر کا نام لیا جاسکتا ہے لیکن ان کی شخصیت اور تحریروں کے اردو ادب و نقد پر اثرات اتنے گہرے نہ تھے کہ انہیں رجحان ساز قرار دیا جاسکتا ہو ان کے بعد مولوی عبدالحق، عبد الرحمن بنوری

وحید الدین سلیم، عہد الماجد و سیا آبادی اور نیاز فتح پوری آتے ہیں، چنانچہ موجودہ صدی کی دوسری اور تیسری دہائی تک ان ہی کا سکرچل راولپنڈی ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند ادب کی تحریک کے ذریعے تنقید میں مارکسی نقطہ نظر نے فروغ پایا، لیکن یہ انگ داستان ہے، اسی طرح ۱۹۲۰ء کے بعد سے نفسیاتی انداز نقد کے سراغ بھی مل جاتے ہیں جو ۱۹۳۰ء کے ہمد میراجی کی تنقید میں باقاعدہ طور سے نمودیر ہوئے، لیکن یہ بھی ایک انگ بحث ہے، نفسیاتی اور مارکسی انداز نظر سے قطع نظر کر کے جب ہمیشیت مجموعی ان ناقدین کا جائزہ میں تولپنی تحقیقی صلاحیتوں (مولوی عبدالحق)، عالمی ادبیات کے اقبال ملی مطالعے (عبدالرحمن بنوری)، گہرے لسانی شعور (وحید الدین سلیم)، فلسفے کے رچے ہوئے مذاق (عہد الماجد و سیا آبادی)، اور تحریر میں حسن کلامی و نیاز فتح پوری، کے باوجود جہاں تک ان حضرات کی ناقدانہ بصیرت کا تعلق تعان میں سے کوئی بھی حالی تک نہیں پہنچ پایا، ہر چند کہ اہم اور غیر اہم نام و نیلے نقد میں فاضل ہو رہے تھے، ادھر عبد دستور گو تنقیدی کتب کم چھپ رہی تھیں، لیکن اس عہد کے ادبی جرائد میں تنقیدی مقالات چھپتے رہتے تھے اور سنجیدہ قارئین کی صورت میں تنقید ایسی خشک چیز سے دلچسپی لینے والا ایک طبقہ ابھر رہا تھا۔

یہ ہے وہ تناظر جس میں اقبالیات کے اولین نقوش کا جائزہ لینا ہوگا۔ اس ضمن میں یہ اہم نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ گواقبال اپنے بعض معاصرین کے مقابلے میں خاصے جوئیر تھے، لیکن یہ جوئیر ہونا صرف عمر کے لحاظ سے تھا، کلام اقبال میں فکر کی جو گہرائی ملتی ہے، ان کا دل نشین اسلوب اس سونے پر پہاگے کا کام کرتا ہے اردو شاعری میں اقبال کی لے ایک نیا آہنگ کے کراتی ہے تو فلسفہ ہماری فکری تاریخ کا ایک نیا موڑ ثابت ہوتا ہے، چنانچہ جلد ہی زمانے کو احساس ہو گیا کہ اقبال کی صورت میں اردو شاعری کو ایسا مفکر شاعر مل رہا ہے، جو اپنی تخلیقی شخصیت کے

بولکھوں اظہار سے اردو نظم کو وہ رفعت بخشنے لگا کہ نہ صرف یہ کہ اس کے تمام نئی مکانات
 کون کی منطقی انتہا تک پہنچا دے گا۔ بلکہ اپنی زندگی ہی میں کلاسیک کا درجہ اختیار
 کر جائے گا۔ اگر ریاضی کے اصولوں کے مطابق بات کریں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کا نگری
 ارتقاء جیومیٹرککل یعنی ۲، ۴، ۸، ۱۶، ۳۲ کے انداز پر تھا۔ چنانچہ اردو ادب کے گراف
 پر اس کے فکری ارتقاء کی قوس نہایت اعتدال کے ساتھ اپنا عمودی سفر جاری رکھتی ہے۔
 لیکن اس کے مقابلے میں تنقید کی نگری سطح اتنی بلند نہ تھی، چنانچہ اصولی مباحث میں
 وہ مدتوں حالی کے نقطہ پر رک رہی جس کے نتیجے میں اس کی ترقی عمودا کے برعکس انشائیاتی
 ہے بلکہ کبھی کبھی تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ قوس ٹوٹ کر ایک ہی نقطے پر گھڑی کی سوئی
 کی طرح الٹ بٹکتی ہے۔ گویا اقبال کے نگری ارتقاء کے برعکس تنقید کی ترقی ریاضیاتی
 یعنی ۱، ۲، ۳، ۴ کے انداز پر تھی، اقبال کی نگری بلندی اور تنقید کی ہموار سطح میں تبد
 کا نتیجہ یہ نکلا کہ قلیل مدت میں اقبال نے تو نگری بلندی کو چھو دیا، مگر تنقید ابھی
 اقل درجہ پر گم رہی۔ یہ تبد بہت اہم ہے کہ اس سے تنقید کی عمودی صورت
 حال سمجھنے کے ساتھ ساتھ اقبالیات کا مطالعہ زیادہ بہتر نقطہ پر ہو سکتا ہے۔ آج
 اقبالیات کی ذیل میں آنے والی تحریروں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر جہاں آراء میں افراط و
 تفریط کا احساس ہوتا ہے۔ وہاں تنقیدی معائیر میں بھی یکسانیت کا فقدان نظر آتا
 ہے۔ اگر ایک انتہا پر کالج نوٹس قسم کی تحریریں ملتی ہیں۔ تو دوسری طرف نگری گہرائی
 میں ڈوب کر تجزیاتی انداز نظر بھی ہے۔ لیکن ہمیشہ مجموعی اقبالیات پر محض تشریحی اور
 توضیحی تحریروں کا غلبہ نظر آتا ہے جس کا نتیجہ محکمہ و تعارف کی صورت میں رونما ہوا
 کمیوں محسوس ہوتا ہے گویا فکر اقبال چند فارمولوں کا نام ہے۔ شاید اسی لیے ہر شخص
 اپنی دانست میں نقد اقبال کا حق ادا کرنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتا بلکہ وقتاً فوقتاً
 یہ حق ادا بھی کرتا رہتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ ذہین قاری یہ سوچنے پر

میسور ہو کر حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا اس کی وجہ نہ تو ناقدین کی کم علمی ہے نہ سہل انگاری اور نہ عدم خلوص..... بلکہ سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ اردو تنقید اپنی ترقی کی سست رفتاری کے باعث فکر اقبال کے ارتقائی مراحل کا ساتھ دینے کی اہل نہیں۔

ہر چند کہ ادب میں تنقید کا تخلیق قسم کا کوئی وزن گل نہیں ہوتا کہ دونوں میں سے کسی ایک کا چاروں شانے چٹ گرنا لازم ہو، گواہی ایسے ناقدین بھی مل جاتے ہیں جو تنقید کو ایک طرح کی پنچہ آزمائی سمجھتے ہوئے تخلیق کے حوالے سے تخلیق کار کو ناک آؤٹ کرنے کی دھن میں لگے رہتے ہیں۔ لیکن تنقید کا یہ انداز متوازن نہیں۔

لہذا ایسی تنقیدی کاوش قابل قدر تنقید نہیں بن سکتی۔ تاہم اس امر پر یقیناً غور دیا جاسکتا ہے کہ اقبال پر کبھی کبھی بیشتر تنقیدی تحریروں کی مانند تنقید محض شاعر کی تشریح کر دینے اور معروف ناقدین یا مغربی منکرین کے خوب صورت حوالوں کو مضمون میں ڈیکوریشن پیش کی طرح سہانے کا نام بھی نہیں۔ تنقید اور تخلیق دراصل دو ارنج ذہنوں کا مقابل ہونا ہے۔ اگر تنقید اقبال کے الفاظ میں کم عیار ہو تو وہ تخلیق سے مبہوت اور مسحور ہو کر اس کی رفعتوں میں گم ہو جاتی ہے۔ نتیجتاً وہ اپنا بننے کے برعکس خود راستہ بھول جاتی ہے۔ یوں نقاد کی شخصیت تخلیق کار کی شخصیت سے دب جاتی ہے۔ وہ خود کو اس عظیم اشران عمارت کے سامنے محسوس کرتا ہے جس کی بلند دیواریں اس کی ہمت کو توڑاتی ہیں، دروازہ کشکشا نے کا وہ خود میں حوصلہ نہیں پاتا۔ چنانچہ عالم حیرت میں وہ اسے ہمتا رہتا ہے۔ اور بالآخر صرف باہر کا احوال بتا کر غار غ ہو جاتا ہے۔ اقبال کے ناقدین کی اکثریت کا یہی حال نظر آتا ہے وہ اقبال کے فلسفہ سے یوں مسحور ہوتے ہیں کہ شاعر کی تشریح سے آگے کی بات سوچ ہی نہیں سکتے۔ اس کا عمومی باعث اردو تنقید کی کم مائیگی ہے تو خصوصی باعث خود نقادوں کی کم مائیگی!

یہ درست ہے کہ تنقید تخلیق کے بعد جنم لیتی ہے۔ لیکن تخلیق کا فکری مرتبہ متعین کرنے میں تنقید خود بھی تخلیق کا مرتبہ پا سکتی ہے بالکل اسی طرح جیسے اصول سازی سے تنقید فلسفے کی ہم پایہ ہو جاتی ہے۔ دیگر شعراء پر کی گئی تنقیدوں کا اقبال پر کی گئی تنقیدوں سے تقابلی مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ اردو تنقید واقعی اقبال کی فکری بلندی کو چھونے میں ناکام رہی ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اردو تنقید کا فلسفیانہ شعور برائے نام ہے۔ کم از کم اقبال کی حد تک تو اس کا عدم وجود دونوں بڑا ہر میں۔ جب کہ اقبال کا سارا کلام و راصل فلسفہ ہے۔ اسی لیے ہمارے ناقدین کلاسیکی شعراء کے مقابلے میں اقبال کے ہاتھوں مات کھا گئے۔

تقدیر اقبال میں یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ اقبال پر اولین مقالات میں زیادہ تر زبان و بیان پر اعتراضات کیے گئے، اس کی بڑی وجہ بھی یہی تھی کہ اقبال کے فکری اخذات تک پہنچنا ہر ایک کے بس کی بات نہ تھی، جب کہ زبان و بیان کی غلطیاں دریافت کرنا بہت آسان ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال پر اہل زبان نے ”تذکرہ تانیث“ محاورات اور اسی نوع کے جو اعتراضات کیے تھے۔ انہیں ایک ابھرتے ہوئے شاعر سے اہل زبان کا سانی تعصب قرار دینے کے برعکس میں یہ سمجھتا ہوں کہ ان کے ادبی شعور اور تنقیدی حس نے جن روایات میں پرورش پائی تھی۔ ان میں زبان و بیان سے بڑھ کر اور کسی کی اہمیت نہ تھی۔ اس تنقیدی رویے کی اساس فکر کے برعکس عروض پر تھی، جذبے کے برعکس الفاظ پر تھی، جس کے نتیجے میں اس تنقید میں حسنِ ادا ایلٹریس لیا وہ تھا، جو کلام کے تمام عیوب چھپا دیتا تھا۔ اقبال کی غلطیاں نکال کر وہ اپنے تنقیدی رویے سے خلوص کا اظہار کر رہے تھے۔ اقبال نے ان معترضین کو جو جواب دیا وہ ملاحظہ ہو مقالات ”اقبال“، ”مرتبہ“، ”عبدالواحد معینی“ اس سے اگرچہ یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال شعر کے فنی لوازم سے ناواقف نہ تھے۔ لیکن اقبال نے جن مقاصد خاص کے

یہ شاعری شروع کی تھی، ان کی بنا پر وہ شعوری طور پر حسنِ الفاظ کی طرف متوجہ نہ تھے، چنانچہ بقول اقبال :

”شعر محاورہ اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں میرا دینی نصب العین
نقاد کے، دینی نصب العین سے مختلف ہے۔ میرے کلام میں شعریت
ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس
زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو۔“

اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ
۱۰ اکتوبر ۱۹۱۹ء کے ایک مکتوب میں یوں لکھا :

”شاعری میں ٹیڑھے بھیشیت اثر پھر کے کہیں میرا مطلع نظر نہیں رہا کہ فن کی
باریکوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ
خیالات میں انقلاب پیدا ہوا اور میں ! اس بات کو مد نظر رکھ کر، جن
خیالات کو مفید سمجھتا ہوں، ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں کیا
جب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں، اس واسطے کہ آرٹ
(فن) غایت درجہ کی جانکا ہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ حالات
میں میرے لیے ممکن نہیں۔“

(۲)

اقبال نے کہا تھا :

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں !

۱۔ مکتوب مرقوم ۳ جنوری ۱۹۲۶ء اقبال نامہ ”مرتبہ“ شیخ عطاء اللہ قصود ص ۱۵۴

۲۔ ”اقبال نامہ“ حصہ اول، ص ۱۰۸

اور واقعی اس میں تسخّر نہیں، واللہ نہیں ہے، بحیثیت ایک انسان بلکہ بحیثیت ایک مرد اقبال کیا تھے، ان کی شخصیت کی اساس کن انسانی خطوط پر استوار تھی، وہ کون سے تخلیقی محرکات تھے، جنہوں نے اردو شاعری کے مسلمات سے انحراف پر مجبور کیا اور وہ کون سے عوامل تھے، جنہوں نے ماویت کی دنیا میں مردِ قلندر اور عملی ہونے کے باوجود ورلڈش بنائے رکھا اور ان سب پر مستزاد اس امر کا تجزیہ بھی لازم ہے کہ وہ کون سا فنی منصب تھا، جس نے اقبال کو محض ایک شاعر کی جذبائی سطح سے بلند کر کے حکیمِ اہلِ حق کے ارفع منصب پر فائز کر کے اشعار کو چراغِ راہ بنایا تو فکرِ کوہِ طست کے پیے رہنما ستارہ۔ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات ابتدائی ہیں، لیکن اقبال نہیں ہیں ان کی اساسی حیثیت کو کسی طرح سے بھی جھٹلانا ممکن نہ ہوگا، لیکن اقبالیات کے تجزیاتی مطالعے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اقبال شاعر، اقبال فلسفی، اقبال شیعہ دینی اسلام اور عاشقِ رسول اقبال مریدِ رمی، اقبال مخالفِ عقل، اقبال دشمنِ مغربی تہذیب وغیرہ کچھ عنوانات نے دائمی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اور ان پر دل کھول کر خامد فرسائی بھی ہوئی، لیکن اقبال مرد میں کسی نے بھی دلچسپی لینے کی ضرورت محسوس نہ کی، اور اب تو یہ احساس ہوتا ہے گویا اقبال شخص اور اقبال حکیمِ اہلِ امت کو دو جدا گانہ ہوا ہندو غانوں میں رکھا گیا ہے۔ اس طرح کے کہ ایک پر دوسرے کے وجود کی پہچانیں بھی نہ پڑنے پائے۔ لیکن جس طرح قلب کو نظر سے جدا کرنا ممکن نہیں، اسی طرح شخص سے شاعر کو منقطع نہیں کیا جاسکتا، لیکن ہمارے تنقید میں بالعموم اور اقبال شناسی میں بالخصوص یہی خامی نظر آتی ہے، یہ نگاہ بے حد اہم ہے کہ اسی نے اقبالیات سے وابستہ ذہنی، فکری اور جذباتی سانچوں کی تشکیل کی، اقبالیات میں جو ایک خاص نوع کی جگہ کا احساس ہوتا ہے، اور بیشتر مضامین کے مطالعے کے بعد جو یہ احساس ہوتا ہے گویا انہیں پہلے بھی کہیں پڑ چکے ہیں تو اس کی وجہ بھی مرد اور مفکر میں روا رکھے گئے اسی قبیلین کے

بعد میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ یورپ میں تخلیق اور تخلیق کار کو کبھی بھی یوں الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاتا، ان کی حقیقت پسندی کے علاوہ ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ وہاں تنقید کے بیشتر مباحث میں انسیات سے امداد لینے کا قوی رجحان موجود ہے۔ یہ درست ہے کہ وہاں کے تمام نقاد نفسیاتی نقاد نہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ ہماری مانند وہ لوگ انسیات سے الرجک بھی نہیں ہیں۔ انسیات یا تحلیل نفس اپنی خوشنک نہیں کہ ہم ڈر کر ان سے آنکھیں بند کر لیں۔ تخلیق کار کے ذہن کے یہاں خانوں سے پھوٹنے والی کرن تخلیق ہے جو شخصیت کے تمام رنگوں سے روشن ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل پر اسرار اور ناقابل فہم ہی ہیں لیکن اسلئے ہے کہ یہ تخلیقی عمل شخصیت کی نفسی اساس سے وابستہ ہوتا ہے۔ شخصیت کے لاشعوری محرکات اس میں رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ تخلیق کی صورت میں یہ شخصیت کو جو ٹر دیتا ہے۔ اس کی نفسیاتی ہیئت جدا گانہ اور منفرد ہوتی ہے۔ نقاد تخلیق کار کے حوالے سے تخلیق کو سمجھتا ہے تو تخلیق کار کی نفسی ساخت میں تخلیق کی نئی جہات بھی دریافت کرتا ہے۔ الغرض! تخلیق اور تخلیق کار کو ملانے والے پہل کا نام انسیات ہے۔ بیچ میں لاشعور کے بمنور اور نفسی عوامل کے گہرے پانی ہی کیوں نہ ہوں لیکن انسیات کے مضبوط اور محفوظ پل پر سے نقاد ان سب سے بالا ہوتا ہے، مگر ہماری تنقید انسیات سے محروم رہی، جس کا یہ نتیجہ نکلا کہ مرد اقبال پر منکر اقبال چھا گیا۔ اور یہ اقبالیات کا بہت بڑا نقصان ہے ہمارے اپنے عہد کا ہونے کے باوجود ہم اقبال کی شخصیت سے تیز اور غائب اتنے بھی واقف نہ ہوں!

(۳)

”بانگ درا“ کے دیباچے میں سر عبد القادر نے اقبال کی شاعری کے جو اوار مقرر کیے تھے۔ اب بھی انہیں تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن ابھی تک کسی نے اقبالیات کے

ادوار مقرر کرنے کی کوشش نہ کی۔ حالانکہ اقبالیات کی عمر کو کوئی پون صدی بنتی ہے جو تنقید کی کل عمر یعنی حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت (۱۸۹۳ء) سے صرف سات برس کم ہے۔ میرے خیال میں اقبالیات کے تین دور بن سکتے ہیں :

(۱) ابتدا سے لے کر ۱۹۴۰ء تک یعنی لاہور میں قرار داد پاکستان کی منظوری تک ۔

(۲) ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۷ء یعنی قیام پاکستان تک اور

(۳) ۱۹۴۷ء سے اب تک یعنی قیام پاکستان کا زمانہ۔

ان ادوار کے ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ پہلا دور ۱۹۴۰ء کی بجائے اقبال کے سال وفات تک یعنی ۱۹۳۸ء پر لا کر ختم کیا جاسکتا تھا اور شاید باوسی انظر میں یہ درست بھی محسوس ہو، لیکن میرا استدلال یہ ہے کہ اقبال نے قومی نظمیں لکھ کر جس قلمی شعور کا مظاہرہ کیا تھا وہ قائداً عظم کے ساتھ قلم کر سیاسی جدوجہد اور پھر الہ آباد کے خطبہ صدارت میں تصور پاکستان کی پیش کش کی صورت میں بلاخرہ نقطہ عروج پر پہنچتا ہے۔ یوں ۱۹۴۰ء میں قرار داد پاکستان کی منظوری گویا اقبال کے تصور کو حقیقت میں تبدیل کرنے کے لیے پہلا عملی قدم تھی۔ ۱۹۳۸ء میں استقلال سے گوا اقبال کا کلام اور پیغام مکمل ہو چکا تھا لیکن اس پیغام کے اثرات نہ ختم ہوئے تھے۔ لہذا ۱۹۴۰ء میں ان اثرات کو قرار داد پاکستان کی صورت میں ایک نقطہ پر مرکوز کر دیا گیا۔ اس لیے اقبالیات کا دور اول ۱۹۴۰ء تک ہونا چاہیے۔

دوسرا دور حصول پاکستان کے ساتھ پُر آشوب برسوں پر محیط ہے۔ لہذا بلاواسطہ یا بواسطہ طور پر پاکستان کے ساتھ ساتھ اقبال کا نام بھی آتا رہا خاص فکری اور تنقیدی مخالفت کے ساتھ ساتھ اقبال کے سیاسی تصورات کا تجزیاتی مطالعہ دوسرے دور کی اہم ترین خصوصیت قرار دیا جاسکتا ہے۔

تیسرا دور اقبال کے خواب کی تعبیر پاکستان سے متعلق ہے۔ بطور قومی شاعر گزشتہ تیس برسوں میں اقبال پر بہت کام ہوا ہے۔ اب ان کے نام سے اردو رسائل چل رہے ہیں، اور جرائد طبع ہو رہے۔ یوم اقبال سکھاری طور پر منایا جاتا ہے۔ اور پاکستان میں جرائد اور اخبارات کے لاتعداد اقبال نمبر نکل چکے ہیں۔

اقبالیات کے دوا اول کا جائزہ لینے پر یہ ششدر کر دینے والی حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آج یعنی اقبالیات کے تیسرے دور میں جو موضوعات مرغوب عام ہیں۔ وہی دوا اول میں بھی پسندیدہ تھے، اور گھرا اقبال کے جن گوشوں کو آج کے ناقدین اپنی دانست میں پہلی مرتبہ اجاگر کر رہے ہیں۔ ان میں سے بیشتر موضوعات کا اقبال کی زندگی ہی میں بیشتر لکھنے والے احاطہ کر چکے تھے، چند مقالات کے عنوانات سے اس امر کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

- ۱۔ مرزا سلطان احمد حضرت اقبال کا طرزِ جدید مژن اگست ۱۹۸۲ء
- ۲۔ سر عبدالقادر رموزِ بے خودی ستمبر ۱۹۸۱ء
- ۳۔ "عشق" عشق کا مفہوم قدما و اقبال راوی دسمبر ۱۹۸۰ء
- ۴۔ ذکیہ احمد ہمارا قومی شاعر: اقبال عالمگیر خاص نمبر ۱۹۸۲ء
- ۵۔ کفایت علی اقبال و طہیتِ بینِ اسلامزم ادبی دنیا اکتوبر ۱۹۸۲ء
- ۶۔ شیخ اکبر علی اقبال کی شاعری میں آرٹ کا تصور ادبی دنیا جون ۱۹۸۲ء
- ۷۔ چودھری محمد حسین اسرارِ خودی سما یوں مئی ۱۹۸۲ء

۸۔ ارشد حسین بقائی اقبال اردو کا بہترین شاعر ہمایوں سے

جولائی ۱۹۳۶ء

۹۔ جگن ناتھ آزاد اقبال کی منظر نگاری ہمایوں

مئی ۱۹۳۶ء

۱۰۔ آل احمد صدیقی سرور جبریل مشرق سہیل ۱۹۳۶ء

۱۹۳۲ء میں نیرنگ خیال نے جو گراں قدر اقبال نمبر نکالا۔ اس کے مقالات اس فہرست میں شامل نہیں کیے گئے۔ یوں بھی یہ فہرست مکمل نہیں۔ صرف بعض موضوعات کی قدامت کا اندازہ کرنا مقصود تھا۔ یہ درست ہے کہ بعد کے ناقدین نے نسبتاً زیادہ وسیع مطالعے کی بناء پر مزید نکتہ طرازیں کیں۔ لیکن ان سے دوبارہ کی ان تحریروں کی تازہ نئی اہمیت کم نہیں ہوتی بلکہ اس دور میں لکھے گئے بعض مقالات تو اب بھی سدا بہار ہیں۔ کیا ۱۹۳۸ء تک لکھے گئے ان مقالات کی اہمیت کم ہو سکتی ہے؟

۱۔ خلیفہ عبدالحکیم اقبال حالات اور شاعری

۲۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اقبال اور سیاسیات

۳۔ ڈاکٹر یوسف حسن خاں اقبال کا تصور حیات

۴۔ ڈاکٹر رضی الدین صدیقی اقبال کا پیام حیات

۵۔ سید سلیمان ندوی رموز بے خودی

۶۔ چرخ حسن حسرت اقبال کا فلسفہ سخت کوشی

۷۔ نور الحسن ہاشمی اقبال کا نوجوان

۸۔ عبد الرحمن بجنوری مثنویات اقبال

۹۔ رشید احمد صدیقی پیام اقبال

۱۰۔ حمید احمد رضا اقبال کا شاعرانہ ارتقاء

- ۱۱۔ عزیز احمد
۱۲۔ آل احمد سرور
۱۳۔ محی الدین قادری زور
۱۴۔ نذیر نیازی
۱۵۔ قاضی عبدالغفار
۱۶۔ ممتاز حسن
۱۷۔ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم
۱۸۔ ملک راج آنند
۱۹۔ محمد محمود زمان خاں
۲۰۔ ادیب اسے آبادی
اقبال کی شاعری میں حسن و شوق کا عنصر
اقبال اور اس کے مکتبہ ہیں
اقبال کا اشارہ و شاعری پر
تشکیل جدید اہلیات اسلامیہ
پیام اقبال
اقبال کی شاعری پر پیام یو پی کے اثرات
علامہ اقبال کی شاعری
اقبال کی شاعری
ڈاکٹر اقبال کی اردو
علامہ اقبال اور فلسفہ تصوف

ابن منتشر مقالات کی فہرست سے قطع نظر موضوعات کی درجہ بندی سے بھی یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ اب اقبالیات کے لیے اس سبجے جانتے والے بیشتر موضوعات اقبال کی زندگی ہی میں مقبول ہو چکے تھے۔ چنانچہ فلسفہ، تصوف، اسلام، خودی، تصورات، شاعرانہ پیغام، تصورِ ادب، وطنیت، تصورِ عورت، سیاست، تصورِ زمان و مکان، زبان کے حسنِ قیج کی جانچ، انفرادی کتب کا مطالعہ غرض کہ کون سا ایسا موضوع ہے جس پر اقبالیات کے دورِ اول میں نہ لکھا گیا۔ یہ درست ہے کہ دورِ اول کی بعض تحریریں کی آج تنقید ہی اہمیت نہ ہوگی۔ لیکن جہاں تک ان کی تاریخی اہمیت کا تعلق ہے تو اردو تنقید میں بالعموم اور اقبالیات میں بالخصوص ان کی حیثیت کم نہیں ہو سکتی کہ آنے والے ناقدین کے لیے یہ جاوہ تراش سے۔

اقبال اور ہمارے فکری رویے

یہ کون غنڈل خواں ہے پرسوز و نشاط انگیز
اندیشہ دانا کو کرتا ہے جنوں آمینہ

وہ صرف راز کو مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبریل دے تو کہوں

میسری نواسے شوق سے خودِ حریمِ ذات میں
غافلہ ہائے اماں بت کدہ صفات میں

یہ تین اشعار فکرِ اقبال کی جن جہات کے عکاس ہیں، ان میں اندیشہ دانا کی
جنوں آمیزی اور پھر جنوں کا حرفِ راز سکھانا کو اساسی اہمیت حاصل ہے اور اس
جنوں پر مبنی دانائی سے جب علامہ کی غزل پر سوز و نشاط انگیز ہوتی تو حریمِ ذات

سے شورا تھا اور بہت کثرت صفات میں غفلت ہائے الاماں بلند ہوا ۔

علامہ اقبال کی یہ ایک بہت اہم خصوصیت ہے کہ اگرچہ انہوں نے مختلف اوقات میں انداز بدل بدل کر اپنی شاعری اور اس سے وابستہ خصوصی مقاصد پر روشنی ڈالی ، لیکن ہمارے قدیم اساتذہ کی مانند تعلق سے کام نہ لیا ، تعلق اور تعلق پسند شاعر کی اپنی ایک مخصوص نفسیات ہوتی ہے ، جس کی تشکیل میں رنگیت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے ، لیکن علامہ نے جس قومی فلسفے ، تلی تصورات اور جن مذہبی افکار کے لیے اپنی شاعری کو وقف کر رکھا تھا اور حیثیت مجموعی جو ان کا دینی نصب العین تھا اس سے وابستہ فکر سی اور فنی تقاضوں کی تعلق سے وابستہ سطحی جذباتیت سے ہم آہنگی نہ ہو سکتی تھی ۔ یہ امر نفسیاتی و فحسی کا حاصل ہے کہ اپنے استاد و آغ کی مانند اقبال نے تو زبان وانی کا بھی دعوئی نہ کیا ۔

نہاں کوئی غفلت کی ، نہ زباں سے آشنا میں

کوئی وکشا صد ہو ، عجی ہو یا کہ تازی !

اقبال ایسے شاعر کے لیے زبان وانی کی کوئی اہمیت نہ ہو سکتی تھی کہ انہوں نے کبھی بھی خود کو روایتی معنوں میں نہ تو شاعر سمجھا اور نہ کبھی محاصر شعرا کی بیڑ میں شامل ہونے کی خواہش کی ، ہر چند کہ سانی شعور اور شاعری کے فنی محاسن سے آگہی میں وہ کسی سے کم نہ تھے ۔

علامہ بنیادی طور پر فلاسفر تھے اور قوم کو بھی انہوں نے فلسفہ ہی دیا زندگی سمجھنے کا فلسفہ ، زندگی پر کھنے کا فلسفہ اور زندگی بسر کرنے کا فلسفہ ، لیکن اپنے فلسفیانہ

۱۔ اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ

ہندوستان میں دھوم ہماری زباں کی ہے

افکار کی ترسیل میں بھی علامہ کارویہ نے زبان سے آشنائیں سے مشابہہ نظر آتا ہے اس لیے بہت کچھ لکھ چکے اور مشرق و مغرب کے فلسفیانہ دہشتانوں پر عبور کے باوجود بھی علامہ نے جس طرح مولانا رومی کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا۔ انہیں پیروی کہا اور خود کو مرید ہندی تو اس میں بھی ایک خاص طرح کی کسرتی پائی جاتی ہے یہی نہیں بلکہ بحیثیت مجموعی علامہ کارویہ کچھ اس شعر کی مانند محسوس ہوتا ہے :

پڑھ پیے میں نے علوم شرق و مغرب

روح میں باقی ہے اب تک درو کر ب

اس پر مرید ہندی کو پیرومی جو جواب دیتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اقبال اور رومی کے فکری مابطلہ کی اساس مہیا کرتا ہے :

دست ہر نا اہل بیمار ت گنبد

سوئے ماوراکہ تیمارت گنبد

علامہ کی یہ مشہور نظم پیرو مرید جہاں عصر حاضر اور اس کے انسان کے روحانی اور فکری مسائل کے بارے میں حکیمانہ نکات اور فکری بصیرت کے موتیوں کی ایک ڈی کی مانند ہے وہاں مرید ہندی اور پیرومی کے مکالمات سے یہ نظم افلاطون کے مکالمات کی یاد دلاتی ہے، جن میں سقراط تفر وانش کے بندوبست کرنا ہے۔ یہ نظم اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ فکر اقبال کا فکر انگیز خلاصہ ایک ایک دو دو اشعار کی صورت میں رومی کی زبان سے ادا کر دیا گیا ہے۔ چنانچہ علم حاضر، دور حاضر، یورپ جہاد، حسن مغرب، طالب علم، دین و وطن کی آویزش، سر آدم و غایت آدم، اعظم کی عنایت، بیدارئی قلب، راز قیامت، خودی، بے خودی، استعظام ملت، دنیا سے تعلق اور دل سے تعلق، علم و حرکت، خلوت و جلوت اور اہل وطن کی تیر و روزی۔

علم و حکمت کا کون سا ایسا نکتہ ہے اور فلسفہ اقبال کا کون سا ایسا تصور ہے جس کے بارے میں رومی کی زبان سے نکتہ آفرینی نہ کرائی گئی ہو۔ اس لیے میں یہ سمجھتا ہوں کہ اگر کسی ایک نظم میں فکر اقبال کی تمام توجہات کے بارے میں اشارات کا مطالعہ کرنا ہو تو پیر و مریدؒ سے بہتر مثال پیش کرنی ممکن نہ ہوگی۔ پیر رومی نے رشد و ہدایت کے جس سلسلہ کا آغاز نظم میں کیا وہ جاوید نامہؒ میں اپنی منطقی انتہا کو پہنچتا ہے۔ جاوید نامہؒ فکر اقبال کے ارتقائی مراحل میں جہاں نکتہ خروج کی شیت رکھتی ہے۔ وہاں مولانا رومی سے فکری رابطہ بھی بلندی کی انتہائی حدود کو چھوتا محسوس ہوتا ہے۔ علامہ اقبالؒ نے پیر و مریدؒ مولانا رومی کی فکری مصیبت میں نفیس ترین اور ادراک حیات کی جس فلسفیانہ مہم کا آغاز کیا۔ جاوید نامہؒ میں سیر افلاک کی صورت میں وہ تکمیل پا جاتی ہے۔ پیر و مریدؒ میں جن مسئلہ پر ایک ایک دودو اشعار کی صورت میں مہل مگر بلیغ اشارات کیے گئے ہیں۔ جاوید نامہؒ میں مختلف افلاک پر عظیم عالمی شخصیات سے گفتگو کی صورت میں تفصیلات بہم پہنچائی گئی ہیں۔ تاہم بعض اوقات بالخصوص ابتدائی حصوں میں، ایک مصرع میں جس فن کا نام چابکدستی سے رموز حیات کی گرہ کشائی کی گئی ہے یہ اقبال ہی سے مخصوص ہے۔ اس ضمن میں رومی اور جہاں دوست کے مکالمات بہت درست مثال کی حیثیت رکھتے ہیں:

گفت مرگ عقل ؟ گفتم ترک فکر	گفت مرگ قلب ؟ گفتم ترک ذکر
گفت تن ؟ گفتم کہ زاوا از گردہ	گفت جہاں ؟ گفتم کہ رمز لا الہ
گفت آدم ؟ گفتم زاسرار دوست	گفت عالم ؟ گفتم زخود و بدوست
گفت این علم و ہنر ؟ گفتم کہ پوست	گفت حجت چیست ؟ گفتم فی دوست
گفت دین عامیاں ؟ گفتم شہید	گفت دین عارفان ؟ گفتم کہ دید

از کلام لذت جاننش فرود

نکتہ ہائے دانشیں برمن کشود ،

واضح ہے کہ ان اشعار میں وہی نکات ہیں جن پر پیرو صیغہ میں گفتگو ہو چکی ہے۔
تجاوید نامہ میں علامہ نے جن شخصیات کے حوالے سے زندگی کے کسی نہ کسی پہلو پر روشنی
ڈالی ، وہ یہ ہیں :

گوتم ، زرتشت ، طاسطلی ، جمال الدین افغانی ، سید علیم پاشا ، مہدی ستوانی ،
علاج ، غلاب ، قرۃ العین طاہرہ ، نطشے ، سید علی ہمدانی ، علاء الدین کاشمیری ، شاہ
ہمدان ، بہتری ہری ، ناوہ شاہ ، اہللی ، ٹیپو سلطان ، ان کے پہلو پر پہلو وہ
شخصیات بھی ملتی ہیں جن کی زندگی کے سبھی پہلوؤں سے اقبال نے پہلوئیاں
حاصل کیا ہے۔ مثلاً ابرجہل ، فرعون ، ابلیس وغیرہ۔

فلسفہ اقبال میں مختلف فکری مافذات کے باجے میں بالعموم گفتگو ہوتی رہتی
ہے۔ اور اقبال شناسوں نے اس ضمن میں مشرق و مغرب کے کئی اہم اور معروف
شخصیات کے اسماء بھی گنوائے ہیں۔ لیکن تجاوید نامہ کا اگر اس نکتہ نظر سے تجزیاتی
مطالعہ کیا جائے کہ اس میں جن شخصیات سے اقبال ملے ، ان سے گفتگو کی اور ان
سے کچھ حاصل کیا وہ سب کی سب ایسی ہیں جنہوں نے کسی نہ کسی طور پر اپنے
عصر کو یوں متاثر کیا کہ آنے والے ادوار کے لیے بھی ایک خاص نوع کی علامت بن
گئیں۔ اس پر دستزادان کی زندگی اور فکر و نظریات میں ایسے تصورات کی موجودگی
جو کسی نہ کسی لحاظ سے اقبال کے لیے بھی اثر انگیزی کی صلاحیت رکھتے تھے انہیں
دیکھیں تو تجاوید نامہ کی بیشتر شخصیات اپنے مخصوص اندازِ زیست اور شعائرِ حیات
کی بنا پر نہ صرف یہ کہ اقبال کے لیے باعث کشش ثابت ہوتی ہیں۔ بلکہ فکرِ اقبال
کے تشکیل عناصر کی تنہیم کے لیے بنیاد بھی مہیا کرتی ہیں۔ حتیٰ کہ منفی خصائص

کے باوجود ابلیس بھی جاوید نامہ کی مانند اقبال کی شاعری میں ایک مخصوص کردار
 اور متاظر نظر آتا ہے (اقبال نے جاوید نامہ میں اسے خواجہ اہل فراق قرار دیا ہے) یہ درست
 ہے کہ اقبال نے مشرق و مغرب کی جن شخصیات سے کچھ نہ کچھ اثرات اخذ کیے، وہ
 سب کی سب جاوید نامہ میں موجود نہیں ہیں لیکن جاوید نامہ میں عظیم شخصیات
 کی جو گلیکسی ملتی ہے۔ اور ان سے اقبال نے جن رموز کی گرہ کشائی کرائی ہے اگر ان سب
 کا دیگر کتب میں پیش کیے گئے تصورات سے تقابلی مطالعہ کیا جائے تو منفی نیز قبیح
 برآمد ہوں گے۔

(۲)

فکرِ اقبال کے اس تناظر میں اپنے فکری رویوں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر محسوس
 ہوتا ہے کہ اقبال فکر کی جن بندیوں پر تھے، قوم میں بحیثیت مجموعی وہاں تک رسائی
 کی سکت نہیں تھی، اس نکتہ کی صراحت سے قبل اس امر کا تعین لازم ہے کہ ہمارے
 فکری رویوں کی اساس کن امور پر استوار رہی ہے۔

برصغیر کی تاریخ میں بالعموم اور مسلمانوں کی سیاسی اور اس سے جنم لینے والی
 تہذیبی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کا انقلاب بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ یہ وہ سال تھا۔
 جبہ برصغیر میں صدیوں پر ایک دور کا اختتام بھی نہ ہوا بلکہ اس سے وابستہ تہذیب و
 تمدن، فکر و فن اور شعروادبیات کی پرکھ کے معیار بھی تبدیل ہو گئے، معاشرے
 کی یہ تبدیلی محض طرزِ بود و ماند کی حد تک نہ تھی کہ اس کی روشنی میں نہ صرف ماضی
 کو مسترد کیا جا رہا تھا بلکہ حال میں ان تبدیلیوں کو چارہ چارہ دیا جا رہا تھا، جنہوں نے
 برصغیر کے مسلمانوں کو کلیتہاً تبدیل کر دیا تھا۔ اس عہد کے فکری رویوں کی علامت
 سرسید احمد خاں کی شخصیت بنتی ہے۔ سرسید اور ان کی تحریکِ نزاری تھی، اس
 زمانے میں بھی اور ایک صدی گزر جانے کے بعد آج بھی ان پر سب سے بڑا

اعتراض یہ ہے کہ وہ مسلمانوں کو محض مسلمان نہ دیکھنا چاہتے تھے بلکہ انہیں متحد بنانا چاہتے تھے۔ انہیں بے دین، نیچری، ملحد، موقوف پرست، انگیزیروں کا آکر کاڑھا پرست اور ذاتی نام و نمود کا طلب گار، سب کچھ کہا گیا۔ لیکن آج جبکہ نزاعات کی گردیشہ چمکی ہے اور شدید جذبات کے غیض و غضب کے طوفان تہم چکے ہیں تو ان کی شخصیت پر نگاہ بازگشت ڈالنے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ..... یہ تو آثار کچھ اس مرد مسلمان میں نہیں!

سر سید کی تحریک کی بنیاد انگریزی اور اس کے حوالے سے مغرب سے فکری استفادہ کے اس تصور پر استوار تھی جو آج متروک ہے۔ مگلاس زمانہ میں اپنے اپنے مخصوص نقطہ نظر کے بموجب یہ طوائف، باغیانہ اور ترقی پسندانہ محسوس ہوتا تھا۔ سر سید کی تحریک اصلاحی تحریک تھی، چنانچہ انہوں نے اپنے رفیقوں جیسے حالی، شبلی، آزاد، نذیر احمد کی امداد سے مذہب، تعلیم، ادب اور سماج میں اصلاح کی ایک لہر دوڑائی۔ اس کے خلاف رد و عمل بھی کم شدید نہ تھا۔ چنانچہ اکبر الہ آبادی کی طنزیہ شاعری اس رد و عمل کی نمایاں ترین مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہے۔

سر سید پر گو بہت سے اعتراضات کیے جاسکتے ہیں لیکن اس امر کی صداقت مسلم کہ یہ سر سید اور ان کی تحریک ہی تھی، جس نے برصغیر کے مسلمانوں پر انگریزی کے دروازے کھول کر انہیں مغرب سے بہت کچھ حاصل کرنے کا موقع دیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات نے برصغیر میں جس متوسط طبقہ کو جنم دیا، اس کی مخصوص ضروریات کی تکمیل اس سے بطریق احسن ہو جاتی تھی۔ اس طبقہ نے بعد ازاں ادیب سیاستدان اور محکمہ بیا کرنے کے ساتھ ساتھ حصول پاکستان کی جنگ کے لیے سپاہی بھی فراہم کیے۔ لیکن اپنی تمام تر توانائی نئے خیالات اور اصلاح پسندی کے وجود پر تحریک بنیادی طور پر حال کی تحریک تھی اور ان کے تمام تصورات کی بنیاد صرف اس

امر پر تھی کہ انگریزوں کی حکومت اب ایک نئے شدہ معاملہ ہے اور اسے اہل حقیقت کے طور پر تسلیم کرنے ہی میں مسلمانوں کی صلاح اور بہبود کا راز مضمر ہے، چنانچہ سرسید حالی اور آزاد وغیرہ نے اس کا پرچار کیا، یوں کہنے کو یہ مقصد پسندی کی تحریک تھی، اب یہ دوسری بات ہے کہ بعد کے حالات نے اس مقصد پسندی کی بنیاد وجہ حالی کے اس مصرع سے واضح کیا جاسکتا ہے، چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی کو غلط کر دیا، اس صدی کے آغاز میں جب اقبال کا تخلیقی شعور نکھر رہا تھا اور ایک خوش کلام شاعر کی حیثیت سے ان کی شہرت کا آغاز ہو چکا تھا تو برصغیر میں سرسید، حالی اور شبلی کی صورت میں اس تحریک کی توانا ترین شخصیات بھی موجود تھیں، اور اکبر الہ آبادی کی صورت میں رد عمل کی تہنی بھی، اقبال ایسے مقصد پسند شاعر کے لیے مثبت اور منفی کی صورت میں یہ قوی مقناطیس تھیں، ادھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پر وانا آتا ہے، لیکن اقبال محض پروانہ نہ تھا اگر اسے کسی چیز سے تشبیہ دینی ہی ہے تو اقبال کے اپنے ہی الفاظ میں کریمک شب تاب کہنا زیادہ بہتر ہو گا جو نہ صرف اپنی روشنی کا خود منبع ہی ہے بلکہ دوسروں کی راہنمائی بھی کرتا ہے۔

برصغیر کے فکری ردیوں میں گو پہلے مقصد پسندی ایک زیریں بہر کی صورت میں موجود رہی مگر سرسید کی تحریک نے اسے پہلی مرتبہ ادب و فن میں اساسی اہمیت دیتے ہوئے قومی احیاء اور ملی سر بلندی کے لیے اس سے کام لیا، سرسید کے رد عمل میں اکبر الہ آبادی بھی اپنے طنزیہ اشعار کی صورت میں ایک اور نئے کی مقصدیت کا اظہار کر رہے تھے۔ سرسید اور اکبر دونوں کو انگریزوں اور ان کے اثرات سے مثبت اور منفی کے باوجود بنیادی قسم کی دلچسپی تھی، اس لیے دونوں کی مقصدیت ایک تصویر کے دو رخوں کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

اس صدی کے آغاز تک یہ سب میلانات واضح صورت اختیار کر چکے تھے، اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے سرسیدؒ، حالیؒ اور اکبر الہ آبادیؒ سے مخصوص طور پر ہٹ کر ہونے کے باوجود انگریزوں اور انگریزیت سے وابستہ اشیاء اور افکار و تصورات کو چند اہمیت نہ دی، بلکہ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ انہوں نے ان سب کو ہدف تنقید بنایا، اس مخالفت میں ان کا انداز اکبر الہ آبادی کی مانند توجہ باتیت میں رنگا ہوا ملتا ہے اور نہ ہی انہوں نے لباس اور اشیاء رنخور و نوش کی صورت میں محض سطحی امور تک خود کو محدود رکھا۔ فلسفہ نے اقبال کو جو فکری توانائی بخشی تھی، اس کی بنا پر ان میں وہ تعمیل نوہن اور تجزیاتی نگاہ پیدا ہو گئی کہ وہ اشیاء و قوعات اور افکار و تصورات کے داخلی تضادات کو دیکھ سکتے تھے۔ یوں اقبال کے فکری رویوں کی صورت میں برصغیر میں مقصدیت کی دوسری نگرانی حد قوی

۱۔ ملاحظہ ہو نظم "سید کی لوحِ تربت"

۲۔ حالی پر ایک جلسہ میں اقبال نے رباعی فی الہدیہ یہ بھی کہی تھی،

مشہور زمانے میں ہے نام حالی معور سے حق سے ہے جامِ حالی

میں کشورِ شعر کا نہی ہوں گویا جاری ہے مرے لب پہ کلامِ حالی

خرید ملاحظہ ہو یہ نظم "شبلی وحالی"

۳۔ اکبر الہ آبادی کو ایک خط میں یہ لکھا:

"میں آپ کو اس نگاہ سے دیکھتا ہوں جس نگاہ سے کوئی مرید اپنے پیر

کو دیکھے۔ اور وہی عقیدت و اہمیت اپنے دل میں رکھتا ہوں خدا کرے وہ

وقت جلد آئے کہ مجھے آپ سے شرفِ نیاز حاصل ہو اور میں اپنے دل کو چیر کر

آپ کے سامنے رکھ دوں۔" (اقبال نامہ، مرتبہ شیخ عطار اللہ، جلد دوم، ص ۱۳۲)

ہر موجد بن نظر آتی ہے، اس ضمن میں یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ سرسید کی مانند اقبال نے اپنے رفقاء کی امداد سے کوئی تحریک شروع کی، لیکن افکار کی توانائی اور فلسفہ زمیت کے استحکام کا یہ عالم ہے کہ اقبال اپنے وجود میں نہ صرف خود ایک ترکیب بنے، بلکہ ایسی ترکیب جس کے افکار کی توانائی آج بھی محسوس کی جاسکتی ہے، ان تصورات میں آئے بھی مانہائی کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور ان کے نظریات میں آج بھی مشعل راہ بننے کی جوت ہے۔

(۳)

اور اس سے ہم اپنے اصل موضوع کی طرف آتے ہیں کہ آج اقبال کی تخلیقی زندگی کی پون صدی کے بعد ان کے انتقال کے ۴۰ برس بعد اور پاکستان کی تیس سالہ زندگی کے بعد ہمارے نگری رویے علامہ کے نگری رویوں سے کس حد تک ہم آہنگ ہیں؟ ان سے کتنی روشنی متعارف اور قومی زندگی کے شجر میں ان سے کس حد تک تناوری پیدا ہوئی ہے۔

نکھر اور اس سے جنم لینے والے مخصوص رویوں ہی خلا میں پیدا نہیں ہو جاتے، لیکن یہ بھی ہے کہ پانیں باغ کی کیاری میں من پسند پھولوں کی مانند انہیں اگایا بھی نہیں جاسکتا، ہر چند کہ بہت اوست بھی ان پھولوں سے ڈراؤنگ روم کی تزئین کی کوشش کرتے ہیں، جن کے اپنے آئینہ میں پھول نہیں کھلتے وہ خرید کر لے آتے ہیں۔ دوسروں سے مانگ لیتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ نہ ہو سکے تو دوا کر لیتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے ہاں پچ مچ کے پھولوں سے لے کر ادب، پچھرا تصورات و تخیلات سب کچھ وافر مقدار میں درآ کر کیا جا رہا ہے۔ اور یہ سب کچھ علامہ کے اس شمر کی موجودگی میں کیا جا رہا ہے۔

اظہار کے افکار و تخیلیں کی گدائی کیا تمجہ کو نہیں اپنی خودی یکسہ بھی رسائی

فرد کی مانند افراد اور پھر ان سے جنم لینے والے معاشرہ اور ان معاشرہوں سے تشکیل پانے والی قوم کا اپنا ایک مخصوص اسلوب حیات ہوتا ہے جو بیشتر امور میں اجتماعی نفسیات سے رنگ افروز ہوتا ہے۔ جس طرح اپنے مخصوص دلالتی میلانات نسل خصائص اور شخصیت کے انفرادی رجحانات کی بنیاد پر فرد میں مخصوص نوعیت کے نفسیاتی الجھائو جنم لیتے ہیں۔ اسی طرح اپنے اجتماعی شعور میں ایک قوم بھی فرد ہی کی مانند مخصوص نفسی میلانات کی حامل نظر آتی ہے۔ جب ہم پاکستانی، بھارتی، چینی یا امریکی کو بطور ایک علامت استعمال کرتے ہیں۔ اور ان ہی کی روشنی میں تعریف یا مذمت کرتے ہیں، یہ دراصل اس اجتماعی نفسیات کی بنیاد پر ہی ہوتا ہے۔

اس نقطہ نظر سے اپنی قوم کا تعزیتی مطالعہ کرنے پر چند مخصوص نفسی میلانات کی اساس دریافت کرنی مشکل نہ ہوگی جن میں غالباً نرگسیت کو سرفہرست قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس نرگسیت نے ہم میں ایک خاص نوع کی جذباتیت پیدا کی ہے ایسی جذباتیت جس کا خارجی، سیاسی تعلقات کے انداز سے لے کر قومی سیاست کے آشوب تک کئی جہات پر مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اس نرگسیت کے اہم ترین مظاہر میں سے مذہب کے بارے میں ہمارے رویہ نے عجب پر تضاد صورت حال کو جنم دیا ہے، ایک طرف ہمارا یہ پختہ عقیدہ ہے کہ دین اسلام ہی برحق، عظیم اور آفاقی ہے لیکن دوسری طرف خدا کے ساتھ ہمارا تعلق بگڑے بچے ایسا ہے جو شرارت، بدتمیزی اور حکم عدولی کو اپنا جائز حق سمجھتا ہے اور اپنی شخصیت کے اظہار کا طریقہ بھی اچھپکھپکے مسیحی عقیدہ کی مانند اسلام میں خدا باپ کے روپ میں نہیں دیکھا جاتا، اور نہ ہی بائبل کی مانند قرآن مجید میں "ORIGINAL SIN" ایسا ایک تصور موجود ہے۔ اس ضمن میں ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ جب اسلام کی اپنے گھر میں بات ہو تو ہم حریر و پرنیاں اور جوئے فخمہ خواں ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے برعکس صورت

حالات میں ہم تیز و تند رہتے ہیں، اور دریائوں کے دل جس سے وصل جائیں وہ طوفان! اس اجتماعی طرز احساس کا انفرادی پیکر ہمیں ملا کے وجود میں نظر آتا ہے۔ اور پاکستان غالباً دنیا کا واحد ملک ہے، جہاں ملائیت بطور ایک ادارہ قائم اور فعال ہے، کبھی اس معاملہ میں افغانستان بہت بڑھا ہوا تھا، لیکن خدا کا شکر ہے کہ اس وقت میدان ہمارے ماتھے میں ہے۔

جہاں تک اسلام کا تعلق ہے تو ہم مسلمانوں کا اس کے بارے میں ہمیشہ سچہ جذبہ باقی رویہ رہا ہے جس کی تسکین کے لیے قومی سطح پر کسی ایک شخصیت کو بطور ایک علامت بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ بطور ایک "SCAPEGOAT" چن کر اس کی دل کھول کر مذمت کی جاتی ہے، چنانچہ سرسید سے لے کر غلام احمد پرویز تک ایسی کئی شخصیات مل جاتی ہیں، اس نوع کی مذمت سے جو نفس آسودگی حاصل ہوتی ہے، جس طرح گناہ کار وجود کا یکتار ہوتا ہے اور آلودہ رہنے کے باوجود جس طرح اپنی تطہیر ہوتی ہے، اس کی نفسیاتی اہمیت اتنی واضح ہے کہ اسے بطور خاص جگہ کرنے کی ضرورت نہیں، اس ضمن میں علامہ اقبال کے بارے میں جس رویہ کا اظہار کیا گیا، اس کا نفسیاتی مطالعہ عبرت انگیز ہی نہیں بلکہ ہماری قوم کی تضادات سے پرت نفسیات پر ایک نئے زاویہ سے روشنی بھی ڈالتا ہے، اقبال کی زندگی میں شکوہ ایسی نظموں، ملائیت کی مذمت، تصوف پر اعتراضات اور حافظ کی مکتبہ چینی کی بناء پر عام مسلمانوں نے بالعموم انہیں شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا، خواجہ حسن نظامی اور اگبر الہ آبادی نے تو مذہب کے نام پر اختلافات میں شائستگی کو ملحوظ رکھا مگر ملانے حسب عادت دین کو مہلک ہتھیار بناتے ہوئے اقبال کی تکفیر کر ڈالی، اس کے برعکس ان دنوں اقبال کو صاحب کرامت ولی کا درجہ دیا گیا ہے اور ان کے نام کے ساتھ رحمتہ اللہ علیہ بولنے اور لکھنے والوں کی تعداد میں دن بدن اضافہ ہوتا

جا رہا ہے۔ پہلے اقبال کی مخالفت میں مذہبی جنون کا انہماک کیا جاتا تھا مگر اب ان کے حوالہ سے مبالغہ آمیز مذہبی جذباتیت کی تسکین کی جا رہی ہے۔

ہمارے فکری رویوں کی تشکیل اور جذباتی ساخت میں مذہب بے حد اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس لیے مذہب اور اس کے حوالہ سے اقبال کے بارے میں ہیبانی رویوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا۔ یہ مطالعہ بھل اور صرف چندا شادات تک محدود ہے مگر اس سے وابستہ جزئیات میں کافی سے زیادہ تنوع ملتا ہے ایسی جزئیات جو درخت کی جڑوں کی مانند دو ٹوک نیچے اترتی گئی ہیں۔

(۳)

یہ اقبال کے افکار کی گہرائی اور ان کی شاعری کی کشش تھی کہ نہ صرف اقبال کو جلد ہی ملک گیر شہرت حاصل ہو گئی بلکہ ان کے افکار و تصورات کے مطالعات اور تشریحات میں ناقدین کی کئی نسلوں نے اپنی بہترین صلاحیتیں وقف کی ہیں اور اب نکلواقبال کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ ہو جس پر ناقدین نے خامہ فرسائی نہ کی ہو۔ لیکن اس کے باوجود بسا اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا، اپنے اقبال شناسوں کی بیشتر تحریریں پڑھ کر یوں لگتا ہے کہ نکلواقبال ایک غلطی قلم ہے، جس میں معافی کی سہزری ہی مقید ہے، مگر اس قلم میں داخلہ کے لیے جس اسم اعظم کی ضرورت ہے، شہزادہ اسے بھول چکا ہے۔ اور اب وہ ادھر ادھر کے منتر چڑھ کر اپنی خفت مٹا رہا ہے۔ چنانچہ بندہ دوازوں کے پیچھے معافی کی سہزری اپنے مقدمہ پر نوچہ کناس ہے۔

کسی بھی قوم کے اجتماعی فکری رویوں کی عکاسی اس کی تخلیقات اور ان تخلیقات کی ترجمان تنقید سے ہوا کرتی ہے۔ اپنی تمام تر قلمونیوں کے باوجود ایک مخصوص عصر کی تخلیقی کاوشوں میں قوم کی سائیگی اپنے مخصوص اور منفرد

انڈاز میں جلوہ گرہا کرتی ہے۔ تخلیق وہ "PERSONA" ہے جس سے انسانی شخصیت اپنے بے گھونگھٹ کا انتخاب کرتی ہے۔ اور تنقید وہ بہا کا وہ دست مشتاق ہے جو اس گھونگھٹ میں چھپی دلہن کے خدو خال کے حسن کی تحسین کرتا ہے۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں تخلیق و ما تنقید قسم کے دنگل کا تصور رہتا ہے، جو غلط ہے کہ تھا و کا کام تخلیق کار کو چاروں شانے چت کرنا نہیں، اور نہ ہی وہ تخلیق کار کو اپنی برتری کے شگ گراں تلے پسینا چاہتا ہے۔ تخلیق اور تنقید کا حال تو دو لہا و دلہن کا ہے جس طرح ہنگام وصل یکسی کی فتح ہوتی اور نہ کسی کی شکست، بالکل اس طرح تخلیق اور تنقید میں ہوتا ہے، احسن معانی اس رابطہ کا ثمر ہے جو ہم و فراست اور انانیت کی نعمتیں عطا کرتا ہے۔ اگر اس استعارہ کو جاری رکھا جائے تو پھر یہ کہنا پڑتا ہے کہ فکر اقبال وہ دلہن ہے جو ابھی تک مشتاقی و اہل قصوں والے محبوب کے انتظار میں گھونگھٹ میں چھپی بیٹھی ہے، بے شمار دل والے آتے ہیں لیکن دلہن کے حسن کی تاب نہیں لاپاتے، یوں عرض دعا کیے بغیر ہی بے نیل و مرام رخصت ہونے پر مجبور ہو جاتے ہیں کیونکہ گھونگھٹ اٹھانے والے، اصل خدو خال دیکھنے سے محروم رہے، ایسے نارسائی کی نفثہ مٹانے کو دلہن اور اس کے حسن کی مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہیں اور اس انداز میں گویا نرت وصل سے صرف وہی بہرہ یاب ہو سکے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ دلہن سونی بھیجے پر منتظر ہے، اب تک بیچ کے چول نہ مرجائے تو یہ اس کے اپنے وجود کی تازگی کی بنا پر ہے، اب تک اگر اس کے حسن میں مسکور کن کشش ہے تو یہ اس کی اپنی شخصیت کی داخل تو انانیت کے باعث ہے۔

میں استعارہ میں دور تک نکل گیا، لیکن فکر اقبال تک نارسائی کو ریاضیات انداز میں بھی با آسانی واضح کیا جاسکتا ہے۔ مولانا الطاف حسین حالی کی مقدمہ شعر و شاعری سے جدید اردو تنقید کا آغاز کیا جاتا ہے، یہ ۱۹۸۳ء میں طبع ہوئی

تھی گویا اس صدی کے آغاز میں اردو تنقید اور اس کے حوالہ سے جن مور کی ترقی کی جاسکتی ہے ان کی عمر کل سات برس بنتی تھی۔ اس صدی کے آغاز سے اقبال کی شاعری کا نہ صرف باقاعدہ طور پر آغاز ہو چکا تھا بلکہ وہ ۱۹۰۰ء میں اپنی شہرہ منظم نایتم کلمہ چکے تھے۔ اگلے دس برسوں میں اقبال ملک گیر شہرت حاصل کر چکے تھے، ۱۹۱۵ء میں "اسرارِ خودی" طبع ہوئی اور ۱۹۲۰ء میں پروفیسر نکلسن نے اس کا ترجمہ لندن سے شائع کیا جس سے پہلی مرتبہ اہل مغرب، مشرق کے اس مفکر سے متعارف ہوئے چنانچہ اقبال کے اولین مبصروں میں ہربرٹ ریڈ اور ای۔ ایم۔ فاسٹر ایسے معروف ناقدین تھے۔ بالفاظِ دیگر اقبال بیس سال میں قومی سے بین الاقوامی حیثیت اختیار کر گئے یہی حیثیت جس میں آنے والے زمانے نے بے پناہی پیدا کی، اور اس میں مزید اضافہ بھی کیا، لیکن ۱۹۲۰ء میں اردو تنقید کس مقام پر کھڑی تھی؟ ابھی وہ محض لفظی بحثوں، عروضی مناقشوں اور ایسے ہی دیگر ٹیکنیکل مسائل میں الجھی تھی۔ اس کے پاس سائنٹیفک تصورات نہ تھے، لہذا تنقید تجزیہ و تحلیل سے نا آشنا تھی، ایسی تنقید کی حد کمال محض محاسن گنوائے تک محدود ہوتی تھی۔ چنانچہ محاسن کلامِ غالب کی صورت میں اس تنقید نے نکتہ عروج حاصل کر لیا یہ کتاب اس وقت چھپی جب مغرب کے دانشور اقبال کے نام سے واقف ہو چکے تھے۔ بالخصوص نے آبادی میں اضافہ اور وسائل پیداوار میں تناسب کے لیے جو ریاضیاتی فائدہ مولادیا تھا اسے اگر فکرِ اقبال کے ارتقاء اور اپنی تنقید پر منطبق کریں تو دلچسپ نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اس صدی کے آغاز سے لے کر ۱۹۳۸ء تک فکرِ اقبال مسلسل ارتقاء پذیر رہا ہی نہیں بلکہ اس کی رفتار بھی بے حد تیز تھی، چنانچہ اسے "GEOMETRIC PROGRESSION" کے انداز پر ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ اور ہماری تنقید کا سفر "MATHEMATIC PROGRESSION" کے مطابق ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰

۶ کی رفتار سے جاری تھا۔ اس لیے علامہ اقبال ایک شہسوار کی مانند فکر کے جس راستے سے گزر بھی گئے ہماری تنقیداً بھی تک گروہ راہ میں گم حیراں و خیزاں اس سے بہت پیچھے نظر آتی ہے۔

جب تخلیق سے بلا واسطہ تعلق رکھنے والی تنقید کا یہ عالم ہے تو پھر حقیقی امور کا تو ذکر ہی بے کار ہے جہاں مدتوں سے کوئی حقیقی فلاسفر نہ پیدا ہوا ہو، جہاں کوئی مجتہد دین نہ ہوا اور جو علاقہ طویل مدت سے کسی اور جنس صوفی کا منظر ہو وہاں فکر اقبال سے کسب فیض کیسے ممکن تھا۔ اس لیے اقبال نے اپنی زندگی میں جو بات کہی تھی وہ آج اس کے پاکستان میں بھی اتنی ہی درست معلوم ہوتی ہے :

تین سو سال ہیں ہند کے میخانے بند اب مناسب ہے تو فیض ہو عام اے ساقی
مری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام اے ساقی
شیر مردوں سے ہوا ہمیشہ تحقیق تہیں رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی

عشق کی تیغ جگر دار اڑا لی کس نے ؟

علم کے آئینہ میں خالی ہے نیام اے ساقی

ہم لوگ طبعا روایت پرست ہیں کہ یہ انداز ہماری سست روی کے ساتھ مناسبت رکھتا ہے۔ اس لیے ہم نئی کیر بنانے کے مقابلہ میں کیر کا تنقید بنانا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ علامہ اقبال کے ساتھ بھی یہاں یہی سلوک کیا گیا۔ ہم نے حسبِ عادت انہیں بھی ایک روایت میں بلکہ یوں سمجھے کہ ایک شاندار روایت میں تبدیل کر لیا ہے اور بس !

علامہ اقبال نے زندگی میں یہ کہا تھا :

مدت سے ہے آوارہ افلاک مرا فکر

کر دے اسے اپ چاند کے غاروں میں نظر بند

معلوم ہوتا ہے، خدا نے علامہ اقبال کی یہ دعا قبول کر لی، پہلا افکار
 کی نظر بندی کے لیے پاکستان سے بڑھ کر بہتر غار اور کہاں دستیاب ہو
 سکتے تھے؟



اقبال، ممدوح عالم

”وہ شاعر کم عیار نہیں، جہاں منطق ناکام ہوتی ہے۔ وہاں اس کی شاعری ذہن کو جلا بخشتی اور قافیہ کرتی ہے۔ اس کا شاعرانہ پیغام محض ہندی مسلمانوں کے لیے نہیں ہے۔ بلکہ اس نے عالم اسلام کو مخاطب کیا۔ اس لیے وہ ہندوستانی زبانوں کی بجائے فارسی میں داد سخن دے رہا ہے، انقلاب کے لیے فارسی کا انتخاب اس بنامہ پڑھنے والا ہے کہ تعلیم یافتہ مسلمان فارسی زبان و ادب سے مانوس ہیں۔ فارسی زبان فلسفیانہ خیالات کے ابلاغ کے لیے موزوں بھی ہے، اور وکالت بھی، اقبال ایک پیغمبر کے روپ میں آتا ہے، اور اپنے زمانے کے ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں سے بھی مخاطب ہوتا ہے؟“

”من نوائے شاعرِ فردا ستم“

... پروفیسر آر۔ اے۔ نکلسن ۱۹۲۰ء

”یہ بھی ہمارے شہنشاہانہ طرز حکومت کا ایک کرشمہ ہے کہ اقبال جیسا شاعر

جس کا نام گزشتہ دس برس سے اس کے ہم وطن مسلمانان ہند میں بچہ بچہ کی زبان پر ہے اس کے کلام کا ترجمہ اس قدر عرصہ کے بعد جا کر ہماری زبان میں ہو سکے ہندوؤں میں جو مرتبہ ٹیگور کو حاصل ہے، وہی مسلمانوں میں اقبال کو ہے اور زیادہ صحیح طور پر ہے۔ اس لیے کہ ٹیگور کو بنگال کے باہر اس وقت تک کسی نے نہ پوچھا، جب تک وہ یورپ جا کر نوبل پرائز نہ حاصل کر لائے بخلاف اس کے اقبال کی شہرت ناموری یورپ کی اعانت سے بالکل مستغنی ہے۔ لاہور و دہلی، علی گڑھ و کھنڈو، بھوپال و حیدرآباد، سب اس کی ذہانت و شاعرانہ عظمت کو تسلیم کر چکے ہیں کیا لندن بھی اس فتویٰ پر مہر تصدیق لگائے گا؟

..... ای۔ ایم۔ فارشر ۱۹۲۰ء

دشاعری میں مابعد الطبیعیاتی صداقتوں کے معیار پر اگر آج کے اپنے شعراء کی پرکھ کی جائے تو مجھے صرف ایک ہی زندہ شاعر نظر آتا ہے جو کم عیار نہ ثابت ہوگا اور یہ بھی ملے ہے کہ وہ ہمارے عقیدہ اور نسل کا شاعر بھی نہیں ہے میری مراد محمد اقبال سے ہے..... آج جب کہ ہمارے مقامی متشاعر اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیش کے تہن میں کتے بیویوں اور ایسے ہی گمراہ موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایک ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی نوجوان نسل میں غلوں کو برپا کر دیا ہے #

..... سر ہربرٹ ریڈ ۱۹۲۱ء

مغرب کے لیے جو اقبال کے مقصد کو نہ جانی گرفت میں لینا چاہتے ہیں ضروری ہے کہ وہ یہ ادراک کریں کہ اقبال کے کلام میں ویسی ہی مہک ہے جو پیغمبر آسمان یا چون اصطفا علیہ السلام میں پائی جاتی ہے۔ ہم اہل مغرب بعض اوقات خیال

کرتے ہیں کہ مشرقی شاعر کو ضرور کسی حد تک نرم گفتار اور جذباتی ہونا چاہیے مگر اقبال
مبہم اور ذہنی طور پر دو حند لا محسوس ہوتا ہے، مگر ہمیں اس کی شرط سے سابقہ
پڑے تو احساس ہو گا کہ اقبال کے کلام کا غالب حصہ تشدد و تیز ہے اس تندی سے
ہمیں آشنا ہونا چاہیے، کیونکہ اس کی جڑیں سامی پیشین گوئی کی پہلاگ شدت
میں پیوست ہیں۔ اگر ایک مغربی عیسائی کی حیثیت سے اپنے آپ سے پوچھوں کہ
کس مقام پر اقبال پر مجھ سے براہ راست مخاطب ہوتا ہے تو میرا جواب ہو گا کہ
میں اسے واضح طور پر اور بے کم و کاست اس وقت سمجھ پاتی ہوں جب وہ مجھے
آڑے ہاتھوں دیکھتے ہیں ؟

..... ڈاکٹر شیلہ میکڈونلڈ ۱۹۶۶ء

اقبال کے عہد میں نوآبادیاتی نظام کے خلاف انقلابی دانشوروں نے جس
جدوجہد کا آغاز کر رکھا تھا، اقبال کے انقلابی تصورات اس فضا کے عین مطابق
تھے۔ اقبال درحقیقت معاشرے میں واضح طبقاتی نظام کے خلاف عمل پیرا ہونے
کی اہمیت اور ضرورت پر زور دے رہا تھا۔ وہ طبقاتی نظام جو اپنی انحطاط پذیر
صورت میں شرکی صورت اختیار کر چکا تھا، چنانچہ اس عہد کی مخصوص اخلاقیات
کی ہم نوائی کے برعکس اقبال نے نافرمانی، احتجاج حتیٰ کہ جارحیت کو بھی نوآبادیاتی
نظام کے خلاف عملی جدوجہد میں شامل لوگوں کے لیے اعلیٰ اوصاف قرار دیا :

..... ماریا سکتے پنیتیس ۱۹۷۷ء

بیدلے گرفت اقبالے رسید	بیدلاں رانوبت حالے رسید
قرن حاضر خاصہ اقبال گشت	واحد گز صد ہزاراں برگزشت
ہیکلے گشت از سخن گوئی بپا	گفت کل الصيدنی جوف الفرا
شاعران گشتند پیشے تار و مار	دیں مبار کو کردار صد سوار

ایں سلائے می فرستم سوئے یار

بے ریا تراز نسیم نو بہار

..... ملک اشعرا بہار (ایران)

عربی یہوی مرو فصل زمہرا رافتخار بروختہ و اعتزاز

کلمات تصنیف کل معنی سدو یار الاسلام فی ایجاز

بہا صمد القرآن خط فنیہ نہات التذریل و الامجاز

فاصلہ با ، علی صنادق قدری

نوی فی الہند از معانی المہاز

..... ڈاکٹر عبدالوہاب غلام (مصر)

آقبال !

آقبال جس کے سامنے مشرق کی قسمت کا ستارہ چمکا جس کا سینہ نور بخشی

سے روشن تھا۔

جنت کی ہوائیں جس کے رخساروں کو چومتی تھیں جس کے لبوں پر حکمت کے حقیق

مختوم کی تری تھی نہ جادو نہ شراب نہ منتر اور اشکوک

اس کی نظروں ہند کی نئی نسلوں کے خواب مرتب کیے ۔

ب آقبال معجز بیان ب آقبال "

..... محمد زیتون (فلسطین)

..... کیا یہ ناقدین اور شعرا سچ بول رہے ہیں ؟

ویسے ایک بات تو طے ہے کہ ان ناقدین کی آمار اور دھیمہ اشعار کے بعد آقبال

ممدوح عالم "کہنا مبالغہ آمیز نہ ہوگا ، سوال یہ ہے کہ علامہ آقبال کیسے ممدوح عالم

بنے ؟ یہ سوال اس بنا پر اور بھی اہمیت اختیار کرتا ہے کہ قومی شاعر ہونے کے

باعث اس ملک میں اقبال کا چرچا کم نہیں یہی نہیں بلکہ حکومت کی سرپرستی میں اقبال شناسی کے فروغ میں سرکاری ذرائع ابلاغ بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ملک کلپریں اور نشر و اشاعت کے دیگر ادارے بھی اس ضمن میں فعال کردار ادا کر رہے ہیں۔ اس لیے اقبال ممدوح پاکستان تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن عالمی سطح پر یہ تحسین قابل توجہ بھی ہے اور معنی خیز بھی! اس لیے کہ اقبال پر بھی وقتاً فوقتاً جو اعتراضات کیے جاتے رہے ہیں۔ ان کی بنیاد پر اپنی زندگی ہی میں اقبال کو کم نظر مسلمان، محدود اسلامی فلسفے کا حامل، تصوف ناما مشن، حافظ دشمن، ناشٹ مارکسٹ اور یکے وقت لیمن اور مسولین کا پجاری قرار دیا جاتا رہا۔ واضح رہے کہ متضاد نوعیت کے یہ الزامات کسی ایک لٹا دیا مکتبہ فکر کے حامل افراد کی جانب سے نہ لگائے گئے بلکہ مختلف اوقات میں مخصوص مقاصد کے تحت ایسا کیا جاتا رہا اور حسب ضرورت یا مخصوص سیاسی مکتبہ کی بنیاد پر کبھی یہ الزامات بنے تو کبھی تمدن امتیاز!

اقبال کو جن فکری گناہوں کا مرتکب ٹھہرایا جاتا رہا ہے۔ وہ ایسے سنگین نہیں کہ شاعری کی شریعت میں قابل معافی نہ ہوں یا تجزیہ و تحلیل سے فکری سطح پر ان کے منطقی یا غیر منطقی ہونے کا طے نہ کیا جاسکتا ہو، اب منطقی نتیجہ یا فکری تحلیل کی تحلیل تو ہر ایک کے بس کا ورگ نہیں ہوتی۔ اس لیے اپنے سیاق و سباق سے اشعار کو الگ کر کے مخصوص وقتی ضروریات کے تحت ان کے جواہروں پر استوار مضامین کے نتیجہ میں فکر اقبال عجب مجموعہ تضاد نظر آنے لگا اور وزیر، ملا، سوشلسٹ قوم پرست، آزادی پسندوں کے حامی اور مخالفین، مزدور، طالب علم، لیڈر، الفرض، سبھی اقبال کے اشعار بطور سند لانے لگے۔ اس کے ساتھ ہی کبھی دہے الفاظ میں اور کبھی واضح طور پر یہ سوال بھی کیا جاتا رہا ہے کہ کیا اقبال کے کلام میں ثقافت ہے! پاکستان بننے کے بعد اقبال کے متذکرہ گناہ تو معاف کر دیے گئے اور ناقدین نے

اپنے اپنے طور پر ان سب کے بارے میں کچھ نہ کچھ جواہرات بھی مہیکریے جن کی روشنی میں اقبال کے بیک وقت رومی، ہینن، مارکس، نطشے اور موسیٰس سے متاثر ہونے کا معروض کر بیگیا۔ لیکن آخری سوال ہے عداہم ہے کہ اقبال کی بین الاقوامی تحمین کا اس سوال کے جواب سے براہ راست تعلق ہے۔

شمس الدین صدیقی نے اپنے مضمون اقبال کی آفاقیت کا مسئلہ میں اس رائے کا اظہار کیا ہے :-

اقبال کا سارا کلام پڑھنے کے بعد ایک سیدی سادسی بات جو ایک عامی کی سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ انسان اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو پہچانے اور ان سے کام لے لے خدا اور اس کے رسول سے عشق رکھے۔ اسلامی تعلیمات کی حرکی روح کو سمجھے اور اس پر عمل کرے تو وہ حقیقت میں خدا کا جانشین بن سکتا ہے۔ اور اپنی تقدیر کا آپ مالک بن سکتا ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ اقبال کے خصوصی سکالروں کے لیے مختص ہے۔ اس لیے فہم عام کا سوال نہیں اٹھانا چاہیے۔ اقبال کی آفاقیت اس مرکزی بات کو شاعرانہ طور پر پیش کرنے ہی میں پنہاں ہے نہ کہ فلسفیانہ نکتہ آفرینوں کے جواب ہیں۔ اقبال کے کلام کا وہی حصہ میری رائے میں آفاقی ہے جس میں فلسفیانہ نکتہ طرز یاں نہیں ہیں۔ کیونکہ اس کلام میں شعریت ہے وہی عام فہم بھی ہے اور اس میں عالمگیر اپیل بھی ہے۔“ ۱

اس استدلال کی اساس اس منطقی مغالطہ پر استوار ہے کہ انہوں نے کلام اقبال میں معانی (فلسفہ) اور اظہار (شعریات) کو دو الگ الگ چیزیں باور کر کے اور ایک کو دوسرے سے منقطع کر کے ان کا مطالعہ کیا۔ بلکہ حقیقت اس کے برعکس ہے

اور جیسا کہ اقبال نے متعدد خطوط میں بار بار زور دے کر لکھا :

”میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا۔۔۔ فن شاعری سے بچے کوئی
 دلچسپی نہیں رہی ہوں ! بعض مقاصد خاص رکھتا ہوں، جن کے بیان
 کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی روستے میں نے نظم کا طریقہ
 اختیار کر لیا ہے ورنہ :

نہ بینی خیر ازاں مرد فرد دست

کو برمن تہمت شعر و سخن بست لٹ

اقبال جسے اپنے لیے تہمت سمجھتے ہیں شریلین صوفی اس پر اقبال کی آفاقیت
 کی اساس استوار کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اقبال کے بارے میں غیر ملکی ناقدین کے
 مقالات سے بھی اس استدلال کی عمدہ نمونہ ہو جاتی ہے کہ اگر اقبال کے کلام میں
 آفاقیت نہ ہوتی، اگر ان کے افکار میں الاقوامی سوچ کے معانی کو نہ چھو سکتے اور اگر
 ان کے تصورات میں عالمی دولت کے لیے تہیج بننے کی صلاحیت نہ ہوتی تو آج ہمیں
 دنیا کے بیشتر ممالک میں اقبال پر کتابیں، مقالات اور تراجم نہ ملتے۔ آخر کیا وجہ ہے
 کہ امریکہ، جاپان، روس، آسٹریلیا، برطانیہ، فرانس، جرمنی، اٹلی، چیکو سلواکیہ سے
 لے کر ایران، مصر، افغانستان، ترکی، مراکش، انڈونیشیا حتیٰ کہ سری لنکا تک میں نہ
 صرف اقبال شناس ملتے ہیں۔ بلکہ کلام اقبال کے تراجم بھی دستیاب ہیں۔ اسلامی
 ملکوں میں تو اقبال پسندی کی وجہ سمجھ میں آ سکتی ہے لیکن غیر اسلامی ممالک اور ان
 سے بھی بڑھ کر اکثر ان ممالک کی اقبال کے فکر و تصورات میں دلچسپی کا کیا جواز ہے ؟
 ظاہر ہے کہ اردو سے نا بلند یہ تمام ممالک اقبال کے شاعرانہ محاسن اور شعریت کے
 گردیدہ تو ہونے سے رہے۔ شاید اسی لیے اٹلی کے پروفیسر جی۔ توچی (G. TUCCI)
 نے اقبال پر اپنی تقریر میں اس امر پر زور دیا کہ :

”ہم اٹالیوں سے متعارف کرانے کے لیے مشرق وسطیٰ و بعید کے اس
عظیم اٹالیوں انسٹی ٹیوٹ میں اس عظیم شاعر کی یاد دہانی جانتے ہیں کہ
مقصد ہمارے ملک کے مہذب لوگوں کو مشرق کی روحانی روایات کی
آفاقی اقدار میں شریک کرنا ہے؟

۱۵ اس ضمن میں مزید رقمطراز ہیں :

”لہذا ہم اس عظیم شاعر کو خراج عقیدت پیش کرنے میں کسی طرح پیچھے
نہیں رہ سکتے جس کو شاید ہم دوسرے لوگوں سے زیادہ اچھی طرح سمجھ
سکتے ہیں اور جس کا زور دار پیغام صرف مہذب فوجوں ہی کے لیے
نہیں بلکہ ان سب کے لیے بھی ہے جو ابھی تک انسانیت کی تقدیر سے
مالوس نہیں ہوتے ہیں؟

مراکش کے پرنسپس راس آئی۔ فہد نے اقبال کو ”ہم گیر شہری“ قرار دیتے
ہوئے لکھا :

”اقبال ایک ہم گیر شہری ہیں۔ آپ کی ہمدردیاں اتنی وسیع ہیں کہ
ان میں تمام دنیا کے انسان بلا امتیاز نسل و ملک سما جاتے ہیں، آپ
عظمت انسانی کے علمبردار ہیں، اس لیے اقبال کو مشرق و مغرب میں
یکجا عزت حاصل ہے؟

ان دونوں ناقدین نے جغرافیائی بُعد کے باوجود اقبال کی ایک ہی مشترک
خصوصیت پر زور دیا ہے۔ اور وہ ہے ان کی عالمگیر انسانیت۔ اس سے گہری شکلا
کے تیسرا وجہ رتن (TISA VIJAY RATNA) نے اپنا مضمون ان سطور
پر ختم کیا تو وہ سمجھتی دشوار نہیں۔

”یہی وہ پیغام تھا جس کی انسان دوستی نے ان کی شاعرانہ کشش کو عالمگیر

بنائا والا یہی وجہ ہے کہ جہاں کہیں بھی محفل سخن گرم ہوا خواہ وہ مسلم
پاکستان ہو یا ہندو بنگال، ایران ہو یا روس کی کوئی اسلامی جمہوریہ چین
ہو یا یورپ کی یونیورسٹیوں کے ایسی طلباء کا اجتماع یا بدھ طالب علموں
کی کوئی ایسی ہی محفل! ہر جگہ وہ نئے نئے خاص توجہ سے سنے جائیں گے جنہیں
اسلامی احیاء کے داعی محمد اقبال کے قلم نے غیر فانی بنا دیا ہے؟

دہے اقبال کے شاعرانہ محاسن تو ان کے ضمن میں امریکہ کی ڈاکٹر شیلیا میکڈونلڈ
نے جس خیال کا اظہار کیا ہے۔ اس سے

اختلاف کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔

ہمیں یہ امر ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ ان کی شمری زبان کی جڑیں اردو
اور فارسی شاعری کی قدیم اور شاندار روایات میں پیوست ہیں۔ لہذا
کوئی بھی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اقبال کی تصویر کاری سے ابھرنے والے
تمام محکمکنائے ادب و فنون اس کی سمجھ میں آ گئے ہیں۔ بالخصوص ان
افولن میں جو اقبال کی مانند مسلمانوں کے ادبی ورثہ سے واقف
نہیں۔

ان چند آمارہ اور اقبال ممدوح عالم[ؒ] میں شامل مقالات کی فہرست پر ایک نظر ڈالنے
سے، سے یہ بخوبی عیاں ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بیشتر ممالک نہ صرف یہ کہ اقبال کے نام
سے آشنا ملتے ہیں بلکہ بعض ممالک جیسے ایران، مصر، ترکی، برطانیہ، جرمنی وغیرہ میں تو
اقبال شناسی کی باقاعدہ روایت ختمی ہے۔ کیا یہ تمام ممالک یکساں طرز احساس کے حامل
ہیں جو یہ اقبال کے مداح ہیں ظاہر ہے کہ ایسا نہیں بلکہ روس اور امریکہ میں سیاسی
نظام کے باعث حکمرانی سطح پر بدامشرعین ملکہے لیکن اقبال کے معاملہ میں یہ
دونوں ہاتھ دوتے نظر آتے ہیں۔

اقبال شناسی کی بین الاقوامی روایت کے پیش نظر کلام اقبال میں آفاقیت کا مسئلہ اپنے حل کے لیے کس نظریاتی بحث سے ہٹ کر اب عملی صداقت کا روپ و عار چکا ہے۔ یہ تو آفتابِ آدمیوں کی آفتابِ ایسی بات ہے اس ضمن میں اس امر کی طرف بھی اشارہ کر دینا چاہیے کہ مختلف ممالک میں اقبال شناسی کے آغاز اور پھر ایک باضابطہ فکری روایت بننے کا باعث ہماری یا دوسری حکومتوں کی سرپرستی نہ تھی۔ یہ درست ہے کہ کبھی کبھار غلطی سے ہمارے سفارت خانوں نے بھی یومِ اقبال کا اہتمام کیا ہوگا، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نکلسن، آرمبری، ہربٹ ریڈ، ای۔ ایم فارشور و برطانیہ، رین میری شمل (مغربی چھٹی)، ہوزانی (اٹلی)، کوس کوٹو میتخ (فرانس)، گورڈن پولنگیا (نٹالیا پرسی گارینا اور ملایا) سب سے پہلی نیتیس (روس)، ایسی شخصیات محض ہمارے سفیروں کے اشرور سوخ کی وجہ سے اقبال کو اپنا موضوع نہ بنا سکتی تھیں۔

(۲)

بین الاقوامی سطح پر اقبال کی تحسین کا باعث تلاش کرنے میں خارجی عوامل کے برعکس خود علامہ کے کلام میں تلاش کرنا زیادہ سودمند ثابت ہو گا کہ اس نے ناقدین کو متاثر کرنا تھا (اور کیا بھی) اقبال نے جب خود کو برصغیر کے روایتی شعراء سے ممتاز کرنا چاہا تو اپنے پیغام کی آفاقیت کی بناء پر انہیں یقیناً یہ احساس ہو گا کہ میں ان سب سے الگ ہوں کہ میرا فلسفہ تربیت ان سب سے جداگانہ ہے۔ اقبال کو ورثہ میں گل و بلبل کی غزل اور اس کا نامزدانہ عشق ملتا تھا جس میں کھنوسی شعرا نے اپنے ابتذال، ہزل اور مریضانہ جنسیت سے مزید گل کھلائے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے شاعرانہ مقاصد معاصر شعراء کے فنی نصب العین سے مماثلت نہ رکھتے تھے۔

اقبال نے جس نظامِ فلسفہ کی تشکیل کی اس کی اساس بعض اہم تصورات

پراستوار تھی، خودی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ جب کہ تصور عشق، عقل و وجدان کی آدینرش، مغربی تہذیب سے اقبال بے ناری، سخت کوشش کی تلقین اور مردوں... یہ ہیں وہ تصورات جن سے فلسفہ اقبال میں استحکام پیدا ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ امر ملحوظ رہے کہ اقبال کے فکری ماخذات کی بنیاد قرآن مجید و مشرقی مفکرین اور مغربی فلاسفوں پر استوار ملتی ہے۔ اور اس ترتیب سے ہی اقبال نے ان سے اثرات بھی قبول کیے بلکہ اس ضمن میں فرانسیسی خاتون لوس کلوز مینٹ (LUCE CLAUDE MAAITRE) نے اقبال پر اپنی کتاب "فکری اقبال کا تعارف" میں بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

۱۷۔ اسے ایک مثال سے یوں سمجھایا جاسکتا ہے کہ اپنے انسان کامل کے نظریہ کی تدوین میں اقبال نے نطشے سے کہیں پہلے آٹھویں صدی ہجری کے مسلم مفکر ابیہل سے اثرات قبول کیے اس حد تک کہ یہی کے انگریزی جریدہ "INDIAN ANTIQUITY" ستمبر ۱۹۰۰ء میں اس پر ایک مفصل مقالہ قلم بند کیا، عنوان ہے :

THE DOCTRINE OF ABSOLUTE UNITY AS

EXPOUNDED BY ABDUL KARIM AL-JILLI"

ابیہل کی معروف تالیف الانسان الکامل ہے۔ اقبال نے نکسن کے نام اپنے ایک مراسلہ میں خود ابیہل کے اثرات کا اعتراف کرتے ہوئے نطشے کے اثر کی تردید کی :
 "یہ وہ زمانہ ہے جب نہ تو نطشے کے عقائد کا غلط فہمی کے کانوں تک پہنچا تھا نہ اس کی کتابیں میری نظروں سے گزری تھیں ؟

(نیرنگ خیال، اقبال نمبر ۱۳، ۱۹۱۳ء)

ہمارے ناقدین کی اکثریت اقبال کے اس مقالہ کے وجود سے نا آشنا نظر آتی ہے۔ وہ نہ اقبال کے انسان کامل پر لکھے گئے مقالات کا رنگ کچھ اور ہی ہوتا۔

یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے کہ ایک شخص مسلمان ہو اور وہ قرآن مجید سے اثرات قبول نہ کرے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ فکر اقبال قرآن مجید سے اخذ و قبول کرتا ہے۔ اور نہیں تو کم از کم اس کی وسیع حدود کے لحاظ سے یہ بالکل درست ہے۔ شاعر قدم قدم پر قرآن مجید سے استفادہ کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے کلام میں آیات کے جو بار بار حوالے ملتے ہیں تو اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال ہر ممکن طور پر پیغمبر اسلام کی تعیین کردہ حراط مستقیم سے انحراف نہیں کرنا چاہتا۔

جس بات کو اس فرانسیسی خاتون نے ایک واضح حقیقت کے طور پر لیا ہے اس کے بارے میں ہمارے بیشتر اقبال شناسوں کا رویہ اگر مضدقی نہیں ہوتا تو غلطی کا تو یقیناً ہو جاتا ہے، جس کے نتیجہ میں مقالہ معرکہ حق و باطل کی صورت اختیار کر لیا ہے۔ لیکن اس کلوٹو کا رویہ بالکل حقیقت پسندانہ ہے۔ ایک غیر مسلم ہونے اور پاکستانی نہ ہونے کے باعث وہ اقبال کی قرآن مجید سے جڑی ہوئی دلچسپی کو زیادہ معروضی انداز میں دیکھنے کی اہل ثابت ہوئی، اس حد تک کہ اسے فکر اقبال میں سیاسی حیثیت قرار دیتے ہوئے اقبال کے لیے طرہ امتیاز گردانتی ہے:

اسلام سے باہر فکر اقبال نے مسلم مفکرین سے برائے نام ہی استفادہ کیا ہے۔ جب کہ حلقہ اسلام میں صرف قرآن مجید کی تعلیمات اور روشی کے

۱۔ علامہ عبدالحجید ڈار کا انگریزی ترجمہ: "INTRODUCTION TO THE
" THOUGHT OF IQBAL" p.27

اردو ترجمہ کے لیے علامہ ہو فکر اقبال کا تعارف "از راقم مطبوعہ سنگھ میل
پبلی کیشنز، لاہور۔

تصویرات نے اسے بطور خاص متاثر کیا ہے۔

ہم قومی سطح پر جس احساس کمتری میں مبتلا تھے ہیں، اس کا مجموعی انہار مختلف اوقات میں مختلف انداز سے ہوتا ہے۔ اس اجتماعی احساس کمتری، اس کے محرکات اور رد عمل کے متنوع انداز کے تجزیاتی مطالعے کا یہ موقع نہیں، لیکن اٹنا طے ہے کہ اس کے نتیجے میں ہم فکری سطح پر مغرب سے بے حد متاثر رہے ہیں۔ ۱۹۵۷ء کی اردو شمس کی گواہ ہے جس کی عام مثال تحریر میں بلا ضرورت انگریزی الفاظ کا استعمال تو خاص وہ ہے اقبال نے انبیاء کے افکار و تخیل کی گلدانی سے تعبیر کیا تھا، جس کے نتیجے میں ادبی تشدید بالعموم اور غالبیات اور اقبالیات کے ضمن میں بالخصوص ہمارے ناقدین مغربی مفکرین اور دانشوروں کے اسما و آراء اور حوالوں سے دور کی کوڑی لاتے رہے ہیں۔ چنانچہ اقبال پر بیشتر مقالات میں نپٹے، ہیگل، برگساں، کائنٹ، ایسے ناموں کی تکرار ضرور ملے گی۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ اقبال پر مقالہ قلم بند کرنے کا جو ایک فارمولہ بن چکا ہے تو یہ حوالاتی انداز بھی اس کا ایک جزو ہے حالانکہ یہ سامنے کی بات ہے کہ اکثریت نے ان تمام فلاسفوں کی کتابوں کا تفصیلی مطالعہ نہ کیا ہوگا۔ (بلکہ بیشتر صورتوں میں تو مجھے جبروی طور پر بھی شبہ ہے) شاید اسی لیے یہ محترم ناقدین آنکھیں بند کر کے اقبال پر ان فلاسفوں کے اثرات ثابت کرنے پر تلے نظر آتے ہیں، لیکن ان کے برعکس بوس کلڈ نے مولانا بالاکتاب میں اقبال پر یونانی فلسفے سے لے کر کائنٹ، برگساں اور نپٹے کے فلسفیانہ اثرات کی بطور خاص تردید کی ہے۔ مثلاً نپٹے کے ضمن میں وہ رقمطراز ہے۔

”بعض ناقدین نے اقبال پر نپٹے کے فلسفیانہ اثرات کے بارے میں کچھ

ضرورت سے زیادہ ہی زور دیا ہے۔ اس حد تک کہ گویا اقبال اس کا ایک ادنیٰ شاگرد ہو لیکن یہ انداز نظر غلط اور کوتاہ بینی پر مبنی !
اب نطشے ہی کی بات چلی ہے تو اس ضمن میں ہر برٹ ریڈ کی رائے کا مطالعہ بھی لازم ہے جس نے ۱۹۲۱ء میں نہ صرف اقبال کے تصور انسان کا مل کو سراہا، بلکہ اقبال کو نطشے پر فوقیت بھی دی ۔

نطشے کی اساس اشراق کی جھوٹی معاشرت پر استوار ہے جب کہ میری وائسٹ میں اقبال کا تصور زیادہ پائیدار بنیادوں پر مستحکم ہے کہ اس میں سقراط، حضرت مسیح اور حضرت محمد صلم کی صورت میں جو مثالی شخصیات لی گئیں انہیں اپنی اصل میں کسی مخصوص سماج کا عطیہ یا پہلے سے متعین شدہ سمجھنے کے برعکس فطرت کی تخلیقی فعالیت کا اظہار کا اظہار قرار دیا گیا ہے ؟

ہر برٹ ریڈ کا یہ مضمون اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ یہ اسرار خودی کے ۱۹۲۰ء میں ترجمہ کے فوراً بعد لکھے جانے والے مقالات میں آتا ہے۔ ہر برٹ ریڈ سے پیشتر صرف پروفیسر ڈکنسن اور ای۔ ایم۔ فارٹر کے مضامین کے حوالے ملتے ہیں۔ ایمان دونوں کے ترجمے "معارف" ستمبر ۱۹۲۱ء اور جون ۱۹۲۱ء میں چھپ چکے ہیں۔ اقبال نے ان دونوں کے اعتراضات کے جواب میں جو مراسلہ پروفیسر ڈکنسن کو لکھا، اس کا ترجمہ بھی "معارف" (اکتوبر ۱۹۲۱ء) میں طبع ہوا اس کے بعد یہ نیرنگ خیال (اقبال نمبر ۱۹۳۲ء) میں بطور ایک مضمون فلسفۂ حقیقت کوئی "منشائع ہوا اور

پھر اقبال نامہ میں شامل کیا گیا۔

لیکن ان کے فوراً بعد کچھ جانے والے ہربرٹ ریڈ کے متذکرہ مضمون سے سب نا آشنا نکلے۔ یہ مضمون ایک تو اس لحاظ سے اہم ہے کہ اسے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ اقبال کی زندگی میں ہی انہیں ہربرٹ ریڈ ایسا اتنا وغیرہ شروط الفاظ میں خراج تحسین پیش کر رہا تھا۔ یہ امر اس لیے بھی اہم ہے کہ ابھی نحو و برصغیر کے مسلمانوں میں اقبال کی حیثیت خاصی متنازعہ رہی تھی۔ اور خواجہ حسن نظامی اور اکبر الہ آبادی ایسے بزرگوں نے اقبال کے خلاف حافظہ اور تصوف کے نام پر باقاعدہ مہم شروع کر رکھی تھی۔ ان سب سے بڑھ کر یہ امر قابل توجہ ہے کہ ہربرٹ ریڈ نے اپنے معاصرین کی مانند اسرار خودی، گکوٹنگ و شب یا سوف کی نگاہ سے نہ دیکھا اور نہ ٹوکنسن کی مانند اقبال کو ستارہ امن کی بجائے خونین ستارہ قرار دیا بلکہ ہربرٹ ریڈ نے مغربی دنیا کے ان تمام شعراء پر اقبال کو فوقیت دی جو ابھی تک کیش کے حلقہ اثر سے ہی آزاد نہ ہو سکے اور اس نے ہم سے بڑھ کر اقبال کی شاعری کے مابعد الطبعی پہلو کو سراہا اس نے اپنے مضمون کے اختتام میں امریکی شاعر والٹ وہٹ میں اوجہ بن خلا سفر لکھتے پر اقبال کو فوقیت دیتے ہوئے لکھا ہے،

نٹشے اور وہٹ یں کے مقابلے میں اقبال نے اس صداقت کا زیادہ یقینی طور پر احساس کیا ہے۔ وہٹ یں کا ربانی اوسط "خاصا مبہم ہے اور بطور ایک تصور اس میں توانائی کی شدت کا فقدان نظر آتا ہے۔ جب کہ نٹشے کا فوق البشر سماج کا باغی ہے۔ لہذا جب تک اس کے لیے اس کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ اقبال کا مرد کامل تو خود ہی ربانی اوسط ہے دوستو! اس کا ربانی اوسط ہی مرد کامل ہے۔ وہ غم بھی ہے اور

صنم پرست بھی!

ہمارے اقبال شناسوں کی اس مقالہ تک رسائی نہ ہو سکی ورنہ آج یہ حوالے کی چیزیں چمکا ہوتا۔

(۳)

بیرونی محاکم کے اقبال شناسوں کے ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ وہ فارسی کلام دیا اس کے تراجم کے ذریعہ اقبال سے متعارف ہوئے، اور نکسن، آر جری اور این میری شمل کی مانند ان میں سے اکثریت مشرقی ادبیات کا پختہ ذوق ہی نہ رکھتی تھی بلکہ انہیں قرآن مجید، تصوف، اسلامی اقدار اور مسلم فلسفے کے اہم دبستانوں سے بھی گہری واقفیت تھی، اس لیے جب انہوں نے فکر اقبال کو موضوع بنایا تو ہمارے ناقدین کی اکثریت کے برعکس اقبال کو مغربی دانشوروں کے اقوال کی روشنی میں سمجھنے کے برعکس فکر اسلامی کے تناظر میں پرکھا اور دغا ہرے کہ یہ انداز نظر درست ہے، اس سے قبل لوس کلوز کا ذکر کیا جا چکا ہے، اسی۔ ایم۔ ناسٹرنے بھی فکر اقبال میں قرآن مجید کی اہمیت تسلیم کی ہے، چنانچہ نپٹے سے تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے اقبال کے انسان کامل کے تصور کے ضمن میں وہ یوں رقم طراز ہے،

”اقبال کی خصوصیت یہ نہیں کہ وہ اس عقیدہ کے معتقد ہیں بلکہ ان کا کمال یہ ہے کہ اس مسئلہ کو قرآن سے ملا دیا ہے اور وہ بھی صرف دوسریوں کے ساتھ نپٹے، امارت نسل کا قائل اور وجود پارسی کا منکر تھا، اقبال ان دونوں مسائل میں اس کے مخالف ہیں“ طے

اقبال کے نزدیک شغف کے ضمن میں یہ امر بھی خصوصی توجہ چاہتا ہے کہ مغرب کے

ناقدرین کی اکثریت نے نہ صرف یہ کہ غیر جذباتی ہوئے بغیر مروضی انداز اپنایا بلکہ یہ بھی کہ انہوں نے اسے بطور خاص سراہا بھی ہے۔ اٹلی میں اقبال کا مشہور علاج السیندرہ بونڈانی اس ضمن میں لکھتا ہے۔

ایک ایسی دنیا میں جس نے غریبی احساسات کو تقریباً فراموش کر دیا ہے اور خدا کو شخصیت کے لوازمات سے بیگانہ کر کے ایک حسن بکینف سے برتر، سستی کو اشتیاء اور تاریخ میں مبذول کر دیا ہے۔ اقبال نے اپنے نغمہ سردی سے ہمیں پھر ایک مروج حق کی آواز سے روشناس کیا ہے ایک ایسی آواز جو ہمارے زمانہ کی آوازوں سے کہیں زیادہ دلنشین کی آواز کے قریب ہے۔“ لہ

غریب سے اقبال کے لگاؤ کا بعض مغربی مصنفین نے سیسی عقائد کے حوالہ سے مطالعہ کیا اور ہمارے نکتہ نظر سے، دلچسپ نتائج برآمد کیے۔ اس ضمن میں دو ڈاکٹروں کا نام لیا جاسکتا ہے۔ امریکہ کے ڈاکٹر ایل ایس ایٹن اور کینیڈا کی ڈاکٹر شیلامیک ڈولف ان میں اول الذکر پر سب سے باترین پادری ہیں۔ اور مؤخر الذکر نے صرف ۶۰-۱۹۵۷ء تک کینیڈا کالج لاہور میں انگریزی ادبیات اور تقابلی مذاہب کی پروفیسر رہیں، بلکہ انہوں نے غلام احمد پروین کے مذہبی تصورات پر تحقیقی مقالہ لکھ کر MACGILL INSTITUTE OF ISLAMIC STUDIES ہے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ان کے مقالہ کا موضوع تھا۔

"G. PERVEZ" A STUDY IN ISLAMIC MODERNISM"

ڈاکٹر ایٹن نے اقبال کے مذہبی شغف کی اساس پر سائیرین چمرچ سے وابستہ

درگاہ میں دیکھی ہے، ان کے بقول :

”اقبال کی تعلیم ایک سچاچ مشن سکول میں ہوتی، اس کا مطلب یہ ہے کہ پربسائٹیرین چرچ نے جس کے ساتھ پادری کی حیثیت سے میرا تعلق ہے اقبال کے ذہن کو داخل عمر میں کچھ نہ کچھ ضرورتاً اثر کیا ہوگا۔۔۔۔۔ میرے روحانی بھائیوں نے اقبال کو ابتدائی عمر میں ہی مذاہب کی ایک توانا اور صحت مند شکل سے آشنا کر کے ان کی فکر اور نظریہ حیات کو تاب و توان بخشی ہے۔“

اس تقریر میں ڈاکٹر ایسن نے فلسفہ اقبال کا خلاصہ بیان کرنے کے بعد کہا :
”مجھے یہ کہنے میں کوئی پاک نہیں کہ ہم یہی لوگ اس نقطہ نظر سے مکمل طور پر مشفق ہیں“

میرے خیال میں فلسفہ اقبال کی تحسین میں یہ ایک منفرد انداز نظر ہے کہ فلسفہ اقبال کو مسیحی نقطہ نظر سے سمجھ کر اسے سراہا جائے، ڈاکٹر ایسن مذہبی شخصیت ہیں اور اس حوالے سے انہوں نے اقبال کو سمجھنے کی سعی کی اور اسے اپنے مخصوص عقائد کے اعتبار سے کم عیار بھی نہ پایا، ڈاکٹر شیلامیکڈونف کا انداز گویا لاشنا مذہبی نہیں، لیکن مسیحی یقیناً ہے۔ اس نے اقبال کے کلام کو اس کے درست تاریخی تناظر میں رکھ کر دیکھا تو یہ نتیجہ برآمد کیا،

”اگر میں ایک مغربی عیسائی کی حیثیت سے اپنے آپ سے پوچھوں کہ کس مقام پر اقبال مجھ سے برا و راست مخاطب ہوتا ہے تو میرا جواب ہوگا کہ میں اسے واضح طور پر اور بے کم و کاست اس وقت سمجھ پاتی ہوں

جب وہ مجھے آڑے ہاتھوں دیتا ہے ؟

اس ضمن میں وہ مزید رقمطراز ہیں :

اقبال کی اصل کوشش یہ نہیں تھی کہ عیسائیوں کو زباناور دیا نندار نہ اور
تیسری ذاتی محاسبہ پر آمادہ کیا جائے۔ بلکہ یہ کہ مسلمانوں کو جھنجھوڑا جائے
تاکہ وہ اطمینان بالذات ایسی بدعات اور غیر حقیقی آخرت کے بارے میں
عقائد ترک کر دیں۔ اس لیے جب اقبال کسی عیسائی پر نشتر زنی کرتے
ہیں، تو میں ان کے خنجر کی کاٹ کو رنگ جاں پر محسوس کرتے ہوئے یہ
اغلازہ کر سکتی ہوں کہ مسلمانوں پر ان کی ضرب کس قدر کاہی ہوتی ہوگی
..... وہ خوابیدہ مسلمان جنہیں انہوں نے اپنی تخلیقی کاوشوں کا مرکز
بننا رکھا تھا ؟

یہ اغلازہ ایک دانشور کا ہے جس کی بنیاد اس احساس پر استوار ہے کہ اقبال محض ایک
دور یا مسلمانوں کے لیے مخصوص نہ تھا، اس کی شاعری میں چیزے دگر بھی ہے جو
مشرق کی مانند مغرب کے لیے بھی سودمند ثابت ہو سکتی ہے۔ چنانچہ اٹلی کے پروفیسر
جی توچی کے بقول :

اس اظہار عقیدت میں جو ایک دوست ملک کے عظیم شاعر کو پیش کیا
گیا ہے، اس عظیم شاعر کو جو حق کی عالمگیر کشش کے تحت ہمارا شاعر بھی
بن جاتا ہے، یوں ہمیں ان دیرینہ تعلقات کی تجدید کا احساس ہوتا ہے
جو ہمیں اس روحانی دنیا سے متحد کرتے ہیں جس کا اقبال نغمہ خواں اور

ترجمان تھا۔ میرا مطلب اس اسلامی ثقافت سے ہے جو ہمارے ملک میں

اپنی تاریخ اور فکر کے گہرے آثار چھوڑ گئی ہے: ۱۔

فکر اقبال میں مذہب کی اہمیت کی تفہیم کے یہ تین منفرد زاویے اس بنا پر اہم ہیں کہ ہم مسلمان ہو کر ثواب دارین کمانے کے لیے انگریزی آراء کا اظہار کریں تو اس کی چندوں اہمیت نہ ہوگی کہ ہم اس کے برعکس کہنے کی جرأت ہی نہیں کر سکتے۔ لیکن مغربی ناقدین کا رویہ اس امر کا غماز ہے کہ اقبال کے ہاں اسلام محض مذہب کے طور پر نہیں آیا کہ مذہب کے اس پہلو کو مغرب بہت پہلے متروک کر چکا ہے، بلکہ ایک محرک قوت اور مصافحہ نیت میں سیرتِ خدادید پیدا کرنے والی توانائی کا نام ہے۔ شاید اسی لیے اس نے خود ہی انکی اشاعت کے بعد اقبال برصغیر کے مسلمانوں کے فیض و غضب کا شکار بنے۔ جب کہ اس وقت ہر برٹ ریڈ ما بعد الطبیعات کے معیار پر اقبال کو تمام مغربی شعرا پر فوقیت دے رہا تھا۔ اسی ایم فارلٹر نے ۱۹۴۶ء میں محمد اقبال کے نام سے ایک اور مضمون بھی لکھا جس میں وہ کہتا ہے:

اقبال کٹر مسلمان تو تھا مگر وہ کہنہ روایات کا پرستار نہ تھا۔ اس کے خیالات خواہ کیسے ہی کیوں نہ ہوں مگر وہ انتہا پسند متعصب نہ تھا۔ پشاورچاس نے ہندوؤں اور عیسائیوں کا ہمیشہ ادب و احترام سے تذکرہ کیا: ۲۔

جب کہ ہم اپنے رعایت پرست ذہن کی روشنی میں اقبال کو محض ایک روایتی اسلامی شاعر کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ اس لیے کبھی حافظ کا نام لے کر برا بھلا

۱۔ تقریر مطبوعہ اقبال ریویو، اپریل ۱۹۶۷ء

۲۔ "TWO CHEERS FOR DEMOCRACY" ۳۔

کہا تو کبھی تصوف کے نام پر جھگڑے کی !

اقبال کا فلسفہ عمل کا فلسفہ ہے، جدوجہد کا فلسفہ ہے اور خمار شگافی کا فلسفہ ہے دیکھا جائے تو گرم ممالک کے ہم جٹا سست لوگ اس فلسفہ کے اہل نہیں اور نہ ہی ہم اس فلسفے کی عملی تحسین کی زمرہ تصویر بن سکتے ہیں۔ فرانس نے اپنے انقلاب سے والیٹر اور روس کی تحریروں کی صداقت کی گواہی دی، جرمن قوم نے دنیا کو نئے قانونِ بحر بن کر دکھا دیا، جب کہ روس نے مارکس اور چین نے مائزے تنگ کے افکار کی روشنی میں کاپاپٹ دی، لیکن اقبال کے پاکستان میں ہم اس کے فلسفے کی عملی تفسیر پیش کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ درحقیقت ہم ٹکرا اقبال کے حرکی پہلو کی تفسیر کی اہلیت ہی نہیں رکھتے لیکن مغرب اور بالخصوص روس کے اقبال شناسوں نے ٹکرا اقبال کے اس پہلو کو بطورِ خاص سراہا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس ضمن میں انہوں نے مذہب کے مثبت کردار کی اساسی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے ٹکرا اقبال میں اس کا مقام بھی متعین کیا ہے۔ چنانچہ روس کی ممتاز مستشرق ماہم ایل آر گورٹون پونسکایا جو روس کے ممتاز علمی ادارہ اکاڈمی آف سائنسز کے انسٹی ٹیوٹ آف دی پیپلز آف ایشیا کی ممتاز رکن بھی ہیں، نے اپنے مقالہ اقبال کے سماجی نظریات میں اس خیال کا اظہار کیا: ”پاکستان میں سماجی فلسفہ کو اب تک جو ترقی حاصل ہوئی ہے اس پر سب سے زیادہ اثر علامہ اقبال کے سماجی افکار اور نظریات کا پڑا ہے۔۔۔۔۔ اسلام کا جمید تفسیر اور اجتہاد کے حوالے سے ابھرنے والے نئے رجحانات کے سرخیل، معتہد اور مفسر علامہ اقبال ہیں۔ اپنی تصنیف ”تکبیل جمید اہیات اسلام“ کے واسطے سے علامہ اقبال نے نہ صرف نوآبادیاتی نظام کے مخالف حریت پسند افکار و نظریات کے فلسفیانہ پس منظر کو متشکل کرنے کی کوشش کی بلکہ انہوں نے اس حوالے سے ایک نیا سماجی فلسفہ بھی پیش کیا۔ یہ سماجی فلسفہ مسلمانوں کے متوسط طبقہ کے سامراج دشمن

ممسوسات کی غمازی اور عکاسی کرنے کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کے اس طبقے کے سرمایہ دارانہ دشمن انگلوں اور مذہبوں کی ترجیحی بھی کرتا ہے۔ علامہ اقبال کا یہ فلسفہ اس کا بھی منظر ہے کہ مسلمان اللہ تعالیٰ کے سامنے بھی اور اس کا کردار ارض پر بھی اپنی مادی زندگی کے حوالے سے انسانوں کے درمیان مساوات کے زبردست حامی اور علمبردار ہیں ؟

ایک اور روسی مستشرق خاتون ایم ٹی ستہ پین ینتیس (M.T. STEPANYANTS) نے بھی اقبال کے افکار کے انقلابی پہلو کو غیر منقسم ہندوستان کے مخصوص حالات کے تناظر میں رکھ کر جو نتیجہ اخذ کیا اسے اپنے مقالے فلسفہ اقبال میں اخلاقیات کے مسائل میں یوں بیان کیا۔

اقبال کے عہد میں نوآبادیاتی نظام کے خلاف انقلابی دانشوروں نے جس جدوجہد کا آغاز کر رکھا تھا، اقبال کے یہ انقلابی تصورات اس فضا کے عین مطابق تھے۔ چنانچہ اقبال کے اس تصور نے کہ شرمف معروضی ہے ان دانشوروں کو بالخصوص متاثر کیا کہ اس کی رو سے وہ تمام سماجی غرابیوں کا منبع خارجی حالات کے شریعی جاگیر وارانہ نظام اور نوآبادی سیاست میں تلاش کر سکتے تھے ؟

روس کی مانند مغرب کا باعمل ذہن بھی اقبال کے فلسفہ جدوجہد کو صحیح معنوں میں پسند کر سکتا تھا، چنانچہ اعلیٰ کے پروفیسر جی توچی نے اس نقطہ نظر سے اقبال کو سراہا ہے ان کے بقول ،

”یہاں تمام وقیم اور امن کا منصوبہ ہے۔ لیکن ذات کی خود سپردگی اور تصوف کے ذریعہ ہمیں بلکہ جہد و عمل کے ذریعے ، ایسا جہد و عمل جو یقین رکھنے والے کو شرف بخشے اور ارفع و اعلیٰ بنا دے ، اقبال یہاں یقین

رکھنے والے شخص کو لیونارڈو کے الفاظ میں ایسا آدمی قرار دیتا ہے جو محض
 کھانسی کرنے کی زندگی بسر کرنے کا انتخاب نہیں کرتا، یہ تو ایسی جدوجہد کا
 قائل ہے جو نہ تو اسے اس کے مخالف راستے پر چلنے والوں سے ابھارتی
 ہے اور نہ ہی دوسرے راستے پر جانے والوں سے بلکہ یہ تو اسے حکم الہی
 کا اہل اور قابل بناتی ہے۔

اس کے برعکس مشرقی ممالک کے ناقدین نے اقبال کے اس پہلو سے زیادہ شغف کا
 اظہار کیا۔ بلکہ فلسفۂ اقبال کے مابعد الطبیعیاتی پہلوؤں کی تشریح و توضیح میں زیادہ
 دلچسپی ظاہر کی۔

عظمتِ اقبال کا معترف۔ ہربرٹ ریڈ

”اگر آج کے اپنے شعراء کی پرکھ کی جائے تو مجھے صرف ایک ہی ایسا زنده شاعر نظر آتا ہے جو کم عیاں ثابت ہوگا۔ اور یہ بھی ملے کہ وہ ہمارے عقیدے اور نسل کا شاعر بھی نہیں ہے۔ میری مراد محمد اقبال سے ہے۔ جس کی مشنوی اسرارِ خودی کا حال ہی میں فارسی سے ڈاکٹر رینالڈ نکسن نے ترجمہ کیا ہے۔ اور جسے میسرز میکمن نے طبع کیا ہے۔ آج جب کہ ہمارے مقامی متشاعر اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیٹس کے تہنیت میں کتے بلیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی نوجوان نسل میں طوفان برپا کر دیا ہے؟“

(ہربرٹ ریڈ، ۱۹۶۱ء)

اسے علامہ اقبال کی فکر کا اعجاز سمجھنا چاہیے کہ اگرچہ ان کے فلسفہ کی اساس قرآن مجید پر استوار تھی، مگر اس کے باوجود مغرب میں علامہ اقبال کے مداحین کی کمی نہیں۔ وہ مغرب جہاں کے دانشوروں کی اکثریت مذہب اور بالخصوص اسلام سے الرجیک ہے مغرب

میں فکر اقبال کی مقبولیت کا باعث ان کا پیغام سنی و عمل بھی ہے۔ اور انسانیت کی عظیم اقدار کی اہمیت کا از سر نو احساس کرنا اس کی وجہ مشرق کی مخصوص مابعد الطبیعیات کی پراسرار کشش بھی ہو سکتی ہے۔ حتیٰ کہ مغرب کے نظام و دانش و حکمت کے تضادات اباگر کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے مخصوص طرزِ زندگی اور نظامِ معیشت پر شدید تنقید بھی۔ ان فرض بالکل اقبال کے اتھاہ سمندر میں متنوع وجوہات کے ہر درہر سلسلے ملتے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ دہریہ روس سے لے کر سیکولر مغرب تک علامہ اقبال کے مداحین کی کمی نہیں، کمی کیا، وقت گزرنے اور علم و عمل کے نئے نئے زاویوں کی تشکیل کے ساتھ ان مداحین کی طویل فہرست میں اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے۔

علامہ اقبال کو مغرب سے روشناس کرانے کا سہرا ڈاکٹر نکسن کے سر بندھتا ہے، جنہوں نے "اسرارِ خودی" کا انگریزی ترجمہ (۱۹۲۰ء) میں اپنے فاضلانہ مقدمہ کے ساتھ لندن سے طبع کیا۔ اس کے فوری ردِ عمل میں دو مضامین لکھے گئے ایک پروفیسر ڈکنسن کا اور دوسرا مشہور ناٹل نگار اور نقاد ای۔ ایم فارسٹر کا۔۔۔ ان دونوں مضامین کے اردو میں تراجم ہو چکے ہیں۔ ان کے جواب میں علامہ اقبال نے نکسن کو ایک مسلسل بھیجا، جو اس لحاظ سے باقاعدہ مضمون قرار پاتا ہے کہ اس میں علامہ نے تصورِ خودی کی صراحت کے ساتھ ساتھ لفظی سے متاثر ہونے کی تردید کی۔ یہ تمام تحریریں اردو میں ترجمہ ہو چکی ہیں اور ہمارے اقبال شناسوں نے ان پر غامخ فرسائی بھی کی ہے، لیکن اس دوران میں ایک ایسا مضمون لکھا گیا جس سے ہمارے تمام اقبال شناس نا شناس نکلے، یہ تھا ہرہٹ ریڈ کا مضمون "READERS AND WRITER" جو

"THE NEW AGE" (۲۵ اگست ۱۹۲۱ء) میں طبع ہوا۔ یہ مضمون بھی

اسرارِ خودی کے انگریزی ترجمہ کی اشاعت کے فوراً بعد لکھا گیا تھا اور میں سمجھتا ہوں کہ بلحاظ اہمیت یہ ڈکنسن اور فارسٹر کے مضامین سے اس بنا پر کہ ہمیں زیادہ بڑھ جاتا

ہے کہ ڈکنسن کا مضمون معائنہ ہے، اور اسلام کے بارے میں مغرب کے مخصوص تعصبات رویہ کا منظر ہے۔ فارسٹر نے البتہ ہمدردانہ رویہ اپنایا ہے۔

اس نے تو علامہ کو بدیل ہند بھی قرار دیا، لیکن اس کے باوجود ہربرٹ ریڈ نے جن پُر جوش الفاظ میں علامہ کی عظمت کو خراج تحسین پیش کیا، اس کی بنا پر اس کا یہ مختصر مضمون اقبالیات میں دائمی اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے۔

ہوایہ کہ علامہ اقبال پر کام کرتے ہوئے مجھے ایک جنگ ہربرٹ ریڈ کی تحریر کا حوالہ ملا، تو یہ مضمون پڑھنے کا اشتیاق پیدا ہوا، کیونکہ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے تو ہربرٹ ریڈ کا متذکرہ مضمون کبھی بھی ترجمہ نہ کیا گیا تھا، جب تلاش بسیار کے باوجود اس کا کوئی سراغ نہ ملا، تو نامور اقبال شناسوں سے رجوع کیا مگر سب لاعلم نکلے، بالآخر میں نے لائبریری آف کانگریس واشنگٹن کو خط لکھ کر اپنی مشکل بیان کرتے ہوئے مضمون کی نقل کی استدعا کی، وہ کیونکہ پاکستانی لائبریری نہ تھی، اس لیے انہوں نے مضمون کی نقل ارسال کر دی۔ اوریوں اہم ترین مضمون کا پہلی مرتبہ ترجمہ پیش کرنے کی سعادت مجھے حاصل ہو گئی۔

ہمارے ہاں اب تک علامہ اقبال پر مغرب میں کیے گئے اولین کام کے سلسلہ میں صرف ڈکنسن اور فارسٹر کا نام آتا تھا لیکن اب ہربرٹ ریڈ بھی ان میں شامل ہو جاتا ہے اور جہاں تک ہربرٹ ریڈ کی دنیا سے تقدیر میں اہمیت کا تعلق ہے تو بلاشبہ وہ دونوں سے کہیں زیادہ اہم اور نامور ہے۔

جب سر ہربرٹ ریڈ ۱۹۶۸ء - ۸۹۳ء کو تقاعد کرتے ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ محض ادب تک محدود رہے، سمجھتا ہوں کہ ہربرٹ ریڈ کو نیادی طور پر انسانی شخصیت کی تخلیقی فعلیت سے دلچسپی تھی اس نے انسانی ذہن کی ان تمام کمرشلہ سازیوں کا مطالعہ کیا جو تخلیق کی صورت میں انکسار پاتی ہیں، چنانچہ شاعری سے

بیکر مصوری اور محسنہ سازسی تک اس نے ہر نوع کی تخلیقات کے تجزیہ و تحلیل کے ذریعہ سے انسانی ذہن کی تخلیقی فعالیت کو جان کر لیا۔ ویسے اس کے لیے یہ کام مشکل بھی نہ تھا کہ وہ خود شاعر بھی تھا اگرچہ اس کی تنقیدی کاوشوں نے اس کی شاعری کو ہادیاں۔ حالانکہ اس کی شاعری بے حدام ہے۔ ملاحظہ ہوں اس کے شعری مجموعے :

1. "COLLECTED POEMS 1913-25" (1926)

2. "POEMS" (1935)

3. "POETRY" (1953)

ہربرٹ ریڈ کی بیشتر تنقیدی کاوشوں کی اساس نفسیات پر استوار نظر آتی ہے۔ لیکن یہ ان نفسیاتی نقادوں میں سے نہ تھا جو نفسیات سے سنسنی خیزی اور چونکانے کا کام لیتے ہیں۔ وہ متوازن مزاج اور معتدل اسلوب کا حامل تھا۔ اگرچہ ابتدا میں اس نے فرائڈ سے خصوصی اور سائڈ لرس سے عمومی دلچسپی کا بھی اظہار کیا، مگر وقت گزرنے کیساتھ ساتھ وہ ڈرونگ کے دائرہ اثر میں آتا گیا۔ اس حد تک کہ اب اسے ڈرونگین ناقدین میں ایک ممتاز مقام حاصل ہے بلکہ

نفسیاتی نقادوں کی مانند ہربرٹ ریڈ نے بھی تخلیق کے حوالہ سے تخلیق کار کی شخصیت، ذہن اور سب سے بڑھ کر اس کے لاشعور کو سمجھنے کی کوشش کی کہ حقیقت یہی تخلیقی محرکات مہیا کرتا ہے اور تخلیقی عمل کی توانائی کا منبع ہے، اس کے ساتھ ساتھ وہ تخلیق کی نفسیاتی اور معاشرتی اہمیت کا بھی قائل تھا۔ اس حد تک کہ تخلیق سے اگر ایک طرف تخلیق کا نفسی کرب سے نہات حاصل کرتا ہے تو دوسری طرف معاشرہ میں اس سے صحت مندی کی ایک زیریں لہر دوڑ جاتی ہے۔ چنانچہ ادبی تخلیق ہیہ مصوری وہ ہر نوع کی تخلیقی سرگرمیوں کے مثبت معاشرتی کردار کا حامی تھا۔ چنانچہ ایک موقع پر اس نے لکھا :

۱۷۔ (حاشیہ کی تفصیل اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو)

مصوری کی تاریخ کے مطالعہ سے اور بالخصوص آج کے دور انتشار میں مصوری اور اس سے وابستہ کابھروگی کا جائزہ لینے پر میں تو اس امر کا قائل ہوں چکا ہوں کہ مصوری اور خطوط میں گہرا رابطہ ہے۔ چنانچہ خارج کی دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے صرف مصوری ہی ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے۔ جسے انسانی سذکی بروئے کار لاتی ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ مصوری کے ذریعہ (اور کسی حد تک مصوری کی تحمین سے بھی) فرد کی روح میں برپا حشر کو کم کر کے اس کے ذہن اور احساسات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کیا جاسکتا ہے اسی طرح خارج بینی اور درون بینی پر مبنی احساسات میں بھی اعتدال پیدا کیا جاسکتا ہے۔ یوں تحمین بجاں شد پرستش جمیل کے مشترک مقاصد معاشرے میں انتشار کو وحدت اور اور منافرت کو یگانگت میں تبدیل کر سکتے ہیں: ۱۰

الغرض ان فنون لطیفہ اور ادبیات کے ایک ناقد کی حیثیت سے ہر برٹ ریڈ کو جو خصوصی شہرت حاصل ہے، اب اسے بطور خاص واضح کرنے کی چند ضرورت نہ ہونی چاہیے فنون لطیفہ سے قطع نظر جہاں تک اس کی ادبی تنقید میں اس کے مخصوص نفسیاتی نقطہ نظر کا تعلق ہے۔ تو اسے اس کے اپنے الفاظ میں یوں واضح کیا جاسکتا ہے۔
تنقید و مناظروں کے سلسلے کا نام ہے۔ یہ عمومی تصورات کی دریافت اور توضیح کا عمل ہے۔ لیکن ہمیں اس کے لیے بھی تیار رہنا چاہیے کہ دریافت

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

ہرٹ ریڈ ونگ کے "COLLECTED WORKS" دونوں کرنے والے ماہرین
نفسیات کے بورڈ میں شامل تھا۔

کا یہ سفر ہمیں انسانی ذہن کے نامانوس اور عجیب و غریب گوشوں کی طرف
 بھی لے جاسکتا ہے؛ مثلاً

اس تعریف میں آخری سطر بہت معنی خیز ہے، بحیثیت ایک نعاؤ نمود ہر برہٹ ریڈ
 نے تخلیق کار کے ذہن کے ان دیکھے گوشوں سے خوفزدہ ہونے کے برعکس ان تک پہنچنے
 کی کوشش کی، اس انسیات شناسی ہی کے باعث وہ تخلیق کار کی شخصیت میں گہرے
 نفسی رابطے کو نہ صرف تسلیم کرتا تھا، بلکہ اس نے اس اندازِ نظر کی روشنی میں شیلے ہارن
 کو نرج وغیرہ کا جو مطالعہ کیا، دنیائے ادب میں وہ اب خصوصی شہرت حاصل کر چکا ہے،
 اس کے بقول :

میرا یہ عقیدہ ہے کہ شاعر کی شخصیت کی مکمل تفہیم سے جو معلومات حاصل
 ہوتی ہیں وہ شاعری کی تحمین کے لیے بہترین اساس کی حیثیت رکھتی
 ہیں؛ مثلاً

علمی خدمات کے اعزاز میں ہر برہٹ ریڈ کو سر کا خطاب دیا گیا۔ اس کی بعض طرف
 تصانیف کے نام یہ ہیں :

1. "ART AND INDUSTRY", 1934
2. "ART AND SOCIETY", 1945
3. "ART NOW", 1954
4. "ART AND SCULPTURE" 1954
5. "FORM IN MODERN POETRY" 1948

۱. "COLLECTED ESSAYS IN LITERARY CRITICISM" p.143

۲. "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.246

6. "THE FORMS OF THINGS UNKNOWN" 1960
7. "HENRY MOORE" 1965
8. "THE MEANING OF ART" 1945-
9. "POETRY AND ANARCHISM" 1946
10. "SURREALISM" 1936
11. "THE TENTH MUSE" 1957
12. "THE TRUE VOICE OF FEELINGS" 1953
13. "WORDS WORTH" 1965

ہربرٹ ریڈ کی فنی شخصیت اور کتابیات کے لیے روبن سکیلٹن (ROBERT

SKELTON) کی مرتبہ کتاب سے رجوع کیا جاسکتا ہے! "HERBERT READ:

A MEMORIAL SYMPOSIUM" (1969) تو یہ ہے اس عظیم نقاد کا بھل تمنا رہ جس نے علامہ اقبال پر اس

وقت قلم اٹھایا جب وہ اپنے دامن میں ایک متنازعہ و غیرہ شخصیت بن چکے تھے مگر یورپ میں تقریباً گمنام، لیکن یہ فکر اقبال کی عظمت کا اعجاز ہے کہ ہربرٹ ریڈ نے جب امریکی پرکھا تو ایک جوئیر شاعر سمجھتے ہوئے نہ تو علامہ کے بارے میں سر پرستانہ اور شفقتانہ رویہ اختیار کیا اور نہ ہی فکر اقبال کی مابعد الطبیعیات سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت محسوس کی یہی نہیں بلکہ اس کے برعکس وہ تو اقبال کے محرک اور پُر قوت افکار سے اس قدر مسحور ہوا کہ اگر ایک طرف اس نے اپنے عہد کے رومانی شاعروں کا کتے بیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کرنے پر مذاق اڑایا ہے تو دوسری طرف وہ علامہ کو جرمن فلاسفر نیشے اور امریکی شاعر والٹ و ہیٹمن پر غیر مشروط الفطامیں بخوبی دیتا ہے۔ مغرب اور مشرق کے ان اقبال شناسوں کو اس پر غور کرنا چاہیے جو علامہ اقبال کی تردید کے باوجود اب تک نیشے اور اس کے فوق البشر کا راگ الپے جا

رہے ہیں جبکہ بقول ہربرٹ ریڈر،

”ہر چند اقبال نے بطور خاص خود پر نطشے کے اثرات کی نفی کی ہے، مگر پھر بھی وہ تعابلی مطالعے سے نہیں بچ سکے، کیونکہ نطشے کے فوق البشر اور اقبال کے انسانِ کامل میں صرف چند اتفاقی خصائص ہی ماہِ امتیاز ہیں۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ نطشے کی اساس اشراق کی چھوٹی معاشرت پر استوار ہے، جبکہ میری دانست میں اقبال کا تصور زیادہ پائیدار بنیادوں پر مستحکم ہے کہ اس میں سقراط، حضرت مسیح اور حضرت محمد صلعم کی صورت میں جو مثالی شخصیات لی گئیں۔ انہیں اپنی اصل میں کسی مخصوص سماج کا عطیہ یا پہلے سے متعین شدہ سمجھنے کے برعکس فطرت کی تخلیقی نعلیت کا اظہار قرار دیا گیا ہے۔ اپنی اصل کے اعتبار سے اقبال کا مردِ کامل جمہوری ہے۔ اور وہ ایسا روحانی اصول ہے جس کی اساس اس امر پر استوار رہتی ہے کہ ہر انسان خفید صلاحیتوں کا مرکز ہے چنانچہ ایک خاص نوع کا طرزِ عمل اپنا کر ان صلاحیتوں سے وابستہ امکانات کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ یہ مثالی تصور بھی مگر حقیقت سے زیادہ قریب ہے؟“

اس موقع پر اگر یہ سوال کیا جائے کہ ہربرٹ ریڈر کے پایہ کے نفسیاتی نقاد کو علامہ اقبال کی مذہبی شاعری میں کیا نظر آیا جو اس حد تک معترف ہوا تو یہ سوال کچھ اتنا بے جا بھی نہ ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دیگر سائنسی تجرباتی علوم کی مانند نفسیات بھی اپنے مزاج کے اعتبار سے غیر مذہبی و مگر مخالف مذہب نہیں، ہے اسی لیے نفسیات دانوں نے مذہب کا بھی انسانی ذہن کے ایک وقوعہ کی حیثیت سے مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی واردات کے بارے میں اجتماعی رویے کے برعکس

خیالات کا اظہار کیا، ہمیں صرف ڈونگ ہی ایک ایسا قدآور نفسیات دان ملتا ہے جو کہ نہ صرف فرد اور معاشرہ کی اجتماعی زندگی میں غریب کے مثبت کردار کا حامی تھا بلکہ روح اور خوابوں کی بشارت پر بھی یقین رکھتا تھا اسی لیے اس کے مخالفین اسے صوفی کہتے تھے، ہر برٹ ریہ بھی کیونکہ اسی صوفی نفسیات دان کا پیروکار تھا، اس لیے وہ انسانی زندگی میں مابعد الطبیعیات کی اہمیت کا قائل ہے ملاحظہ ہو :-

”آدب کے فن کار نہ انہار کا نقطہ عروج اور نہ انسانی روح سے وابستہ مسرت کی آخری حدود و مابعد الطبیعیات میں ہے، اسی میں روحانی دنیا کے اسرار و رموز بھی نمایاں ہیں، اس میں انسانی روح اور ہمارے تشخص کی لافانی عمل پذیریری کا مسئلہ بھی شامل ہے، ہر عہد میں انسانی ذہن کی اسی سے پرواغت ہوتی رہی ہے اور مستقبل میں بھی یہی ہوگا، صرف یہی ایک موقع ہے جہاں ہم سب رنگ و نسل اور زمان و مکان سے ماورا ہو کر مساوی ہو جاتے ہیں، اسی طرح عہد حقیقی ہو یا عصر جدید ہر دور میں اس کی منفقہ ستائش بھی ہوتی رہی ہے، وہ اہل قلم جنہوں نے خود کو اس کے مباحث کے لیے وقف کر رکھا ہے، ان کا انعام، منافع کی شرح یا رائٹی کے برعکس اولپیک کھیلوں کے فاتحین کی مانند صرف لارل کا ایک تاج ہی ہو سکتا ہے، لیکن انسانیت کی نگاہ میں وہ ہمیشہ متاج عزیز تر رہیں گے، یہی نہیں بلکہ اپنے جمالیاتی احوال کے باوجود انکی تخلیقات ہمیشہ قدر اور تحسین کی نگاہ سے دیکھی جائیں گی، آدب اور شاعری کا ارتقائی نقطہ مذہب رٹا ہے اور رہے گا، ہندوؤں کی وید زرتشتوں کی شرنہ اور اوستا، یہودیوں کی تالمود اور عہدنا م قدیم مسیح اور ان کے حواریوں کی اناجیل، مکالمات فلاطون، قرآن مجید، سنو کا ریڈل“ اور

ہمارے اپنے ہمدریں سوئڈن برگ تک یا اسی نوع کی دیگر قابل قدر کتب جیسے یسز، کانٹ اور ہیگل کی تصانیف، یہ اور بعض ایسی ہی منظومات جن میں افراد اور وقوعات انسانی جذبات کے طوفانوں اور مادی دنیا کے کرشموں کی تہ طویلی کے باوجود ان کا مذہبی لہجہ، اسرارِ نبوت سے آگہی، مستقبل کا شعور، نامعلوم کا احساس، ربانی مقاصد اور چہار اظرف سے ہم پر حاوی حقیقتِ اعلیٰ کا اور اک، ان سب سے ان کا دامن تہی نہیں ہوتا اور یہ بانوا سطہ طور پر ان میں رنگ آمیزی کرتے ہیں، ان ہی سے ادب کی اصل عظمت و رفعت کا احساس ہوتا ہے وہ عظمت جو زمین کے پہاڑوں جیسے بلندی کا منظر پیش کرتی ہے۔

ان خیالات کی بنا پر اگر ہر برٹ ریڈ نے علامہ اقبال کی عظمت کا اعتراف کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے البتہ فکر اقبال سے اس کا صرف نظر تقیثاً تعجب بخیز ہوتا۔

نوٹ : ہر برٹ ریڈ کے متعدد مقالہ کا ترجمہ ازرا قلم فنون و اقبال نمبر ۹۷، ۹۸ اور راقم ہی کی مرتبہ اقبال ... محمود ج عالم میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

غالب

شعور اور لاشعور کا شاعر۔ غالب

غالب وہ مسکون ادبی شخصیت ہے کہ ایک صدی بعد بھی قارئین اور ناقدین اس کے علم سے آواز نہ ہو سکے اور اسی میں اسد اللہ خان کے غالب ہونے کا راز پوشیدہ ہے۔ غالب کی عظمت اور مقبولیت کی کئی وجوہات ہیں مگر وقتاً فوقتاً ناقدین نے ان کے حوالے سے کلام غالب کا جائزہ بھی لیا ہے، تنقید، جدت پسندی، معنی آفرینی اور ندرتِ اسلوب وغیرہ اس نوع کی اہم وجوہات قرار دی جاتی رہی ہیں۔ غالب کی مقبولیت کی ایسی وجوہات کا مجموعی طور پر جائزہ لینے کے لیے ان سب کو دو عنوانات کے تحت جمع کیا جاسکتا ہے۔ ایک اسلوب و دوسرے مواد۔ اور حقیقت یہ ہے کہ غالب کے منتخب اشعار اسلوب و مواد کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خصوصیت اور بھی ہے جس کی طرف بالعموم توجہ نہیں دی گئی اور وہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری میں ایسے فکری عناصر بھی ہیں جن کی ہر عہد میں جدید علوم کی روشنی میں ہر اندازِ نواہیت متعین کی جاسکتی ہے۔ فکری عناصر کا یہ مطلب نہیں کہ غالب نے قطعی نوعیت کا مخصوص فلسفیانہ نظام مرتب کیا ہے۔ غالب کے

ہاں اس معاملے میں قطعیت نہیں ملتی بلکہ انہیں کسی حد تک گریز یا قرار دیا جاسکتا ہے۔ غالب کے کلام میں ہر طرح کے فلسفے بھی اسی لیے تلاش کیے جاسکے کہ قطعیت کے فقدان کی بنا پر ہر علم سے دلپس رکھنے والے ناقد نے اپنے علم کی جھلک اس میں دیکھ لی۔ یوں غالب کے اشعار اس کی اپنی ہی ایک بہت خوبصورت ترکیب کے بموجب آئینہ نگارہ بنا قرار دیے جاسکتے ہیں۔

قطعیت کا فقدان کوئی عیب نہیں، نہ ہی اس کا باعث انتشار و گمراہی ہے قطعیت کی صورت میں اقبال کی مانند ایک نظام فکر مرتب ہو کر دو اور دو چار جیسے باضابطہ صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مگر اس سے توشیح اور تکذیب میں سہولت بھی رہتی ہے لیکن ایک دن بدستے ہوئے حالات، نئے علوم اور نئے فلسفوں کی بنا پر ایسے فلسفے کا خاتمہ بھی ہو سکتا ہے، غالب کا معاملہ اس کے برعکس ہے، اس نے ایک ذی شعور فرد اور بانئ نظر فنکار کی مانند زندگی کے بعض امور سے خصوصی دلچسپی تو ظاہر کی ان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار تو کیا مگر افکار کے ضم کر کے تعمیر نہیں کیے اور نہ ہی احکامات صادر کیے، اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ غزل میں نظم کے برعکس یہ سجادہ ایمائیت کی بنا پر اول تو دو دو کوک بات نہیں کہی جاسکتی اور اگر کہی بھی جائے تو بالعموم نہ جیتی نہیں، نتیجے میں غالب کے کلام کی اس خصوصیت نے جنم لیا ہے جسے گریز یا سے تعبیر کیا جاسکتا ہے کیفیات کا گریز یا "ہونا نفسیاتی اعتبار سے بے حدیم ہے۔ تخلیق کار جب مائل تخلیق ہوتا ہے تو خود کو محب وازنگی، سرخوشی اور علم کیف میں پاتا ہے۔ شاعرانہ دیوانگی اور شاعرانہ جذب جیسے الفاظ و جہی و قعود کی طرف اشارہ کرتے ہیں یہ کیا ہے؟ لاشعور کا تخلیقی لاشعور بننا تخلیق کار کی اس مخصوص نفس کیفیت کو صرف صوفی کے جذب وستی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے برتر ہستی کے حضور میں محسوس کرتے ہوئے اس کی توانائی اور حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ تخلیق کار کی سائیکل لاشعور سے پیوست ہوتی

ہے جبکہ صوفی کی روح تجلیاتِ الہی سے ایک نئی تخلیق دوسرے کا کشف ہے۔
تخلیق کا رچونکہ خود کو معاشرے کی نامیاتی وحدت کی ایک اکائی تصور کرتا ہے۔ اس
لیے وہ اس داخلی خلا کے سفر میں جو ہفت خواں سے کرتا ہے۔ اس کی نفسِ واردات
اپنے ہم چشموں کو سنا کر زہنی بالیدگی پاتا ہے لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس
ہے اور دوسرے بقول :-

سرتا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم

پہر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

اور اسی سے شاعر اور صوفی میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔

تخلیقی عمل جن نفسی عوامل اور لاشعوری محرکات کی بنا پر پیچیدہ بلکہ کسی
حد تک اسرار سے پر نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ سے اشعار میں افکار ایسی قطعیت
نہیں پیدا ہو سکتی۔ فلسفی امورِ زیست پر غور و فکر کرتے وقت عقل اور استدلال
کی بنا پر اپنی ذات کو درمیان سے نکال کر ایک بلند استخوان سے زندگی کے حسن و
قبح اور خودِ حسن کے حسن و قبح کے بارے میں فیصلے بنا کر خود کو اپنے فریضے سے
سبکدوش محسوس کرتا ہے۔

صوفی بھی اور اکبرِ زیست کے عمل میں اپنے مادی وجود کی نفی کرتا ہے کہ اس

کی دانست میں حییات اور ان سے جنم لینے والی SENSOUSMOS کی
شوریدہ سرسری حقیقت کے براہ راست اور اک میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں اگر رکاوٹ
پیدا نہ بھی کریں تو انحراف کا باعث تو یقیناً بنتی ہیں۔ یوں فلسفی اور صوفی کے طریق کار
کی اساس نفی ذات قرار پاتی ہے۔ (صوفیاء کا نظریہ: 'نفی' خودی، فلسفی اور صوفی
کا ذات کو ایک طرح کی زنجیر سمجھ کر اسے توڑنے کی کوشش کو سمجھنا و شعور نہیں۔ 'نفی'
ذات اس لیے ضروری ہے کہ اس سے وابستہ نفسِ واردات اور پھولن واردات

کے پس منظر میں لاشعوری حرکات کے تہہ در تہہ سلسلے زنجیر کی کڑیوں کی طرح ہوتے ہیں۔ بالفاظ دیگر حقیقت تک رسائی کے لیے عسفی اور صوفی ایک ہی نقطے سے سفر کا آغاز کرتے ہیں۔ مگر دونوں کی اطراف جدا گانہ ہیں۔ ایک عقل و استدلال کو رہنما بناتا ہے تو دوسرا کشف و وجدان کو۔ مگر مختلف اطراف سے شروع ہونے والا یہ سفر آخر ایک ہی نقطے پر ان کا ملاپ بھی کرا دیتا ہے۔ اور تلاش حقیقت کو یہ قوس دائرے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ شاید اسی لیے بعض اوقات ما بعد الطبیعیاتی، جمالیاتی اور اخلاقی امور میں عسفیوں اور صوفیوں کے ملن غیر معمولی طور پر مماثلت نظر آتی ہے۔

حقیقت



اس تفصیلی پس منظر کی ضرورت یوں محسوس ہوتی کہ حقیقت کے کھوج میں بٹکنے والی تیسری ہستی یعنی شاعر کا معاملہ ان دونوں سے قطعی برعکس ہے۔ کیونکہ شاعران کی طرح ذات سے فرار نہیں اختیار کرتا بلکہ ذات کے داخلی خلا میں سفر کرتا ہے۔ صوفی حیات کو یوں مردود و جاننا ہے کہ ان کی شورش سے جواب دہ اس مردہ کے جنم پتے ہیں۔ وہ اس کی یکسوئی کو جذب اور جذب کو ہستی میں تبدیل نہیں ہونے دیتے۔ لیکن شاعر کو ان سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت نہیں کہ اس کیسے تو حیات ہی حصولِ تجربات کا سب سے بڑا ذریعہ ہیں۔ وہ ان سے دنیا کی بوتلمونی ہی کا ادراک نہیں کرتا بلکہ اسے وہن میں محفوظ رکھتے ہوئے تصورات کے ذریعہ ہوت ضرورت ان کی باز آفرینی پر بھی قادر ہوتا ہے۔ اسے الہاس اور دہشوں سے بھی

ڈرنے کی کوئی ضرورت نہیں، کیونکہ تخیل کی خلافت قوت کے ذریعہ وہ انہیں نئے سانچوں میں ڈھل کر نئے روپ ہی نہیں عطا کر سکتا، بلکہ اسی تخیل کی احاد سے وہ ان کے انتشار میں ہم آہنگی اور ان کی کثرت میں وحدت پیدا کرنے پر بھی قادر ہوتا ہے اور یوں التباس اور دوہرے اور ان سے جنم لینے والے اعصابی تعلق کی سرکش بریں جو فلسفی کے 'وہیان' اور صوفی کے 'گیان' میں خلل ہو سکتی ہیں۔ شاعر کے لیے ایک طرح کی غذا ثابت ہوتی ہیں، وہ سمندر کی مانند ہے کہ وہ آگ جو دوسروں کو جلا کر راکھ کر دیتی ہے، خود اس کے وجود کی ضامن ہے، اسی لیے تو ایسے لاتعداد شعراء کی مثالیں مل جاتی ہیں، جو اعصابی خلل کا شکار اور مریضانہ رجحانات کے حامل تھے، اور اخلاقی اعتبار سے دیوالیہ ثابت ہوئے اور ایسے بھی جن کی سب سے بڑی قوت ہو کر خود کا جنس تھی، یہ وہ لوگ ہیں، جنہوں نے حیات کے پُر تنوع سمندر کا ساحل سے نظارہ نہ کیا بلکہ اس کی تہ میں ڈوب ڈوب کر ابھرے، دوسرے شراؤں سے خونزدہ رہے، انہوں نے ہنستے ہوئے شراؤں سے دامن بھر لیا اور نفس کی طرح نئے نکت کے ساتھ نیا جنم بھی لیا۔

جیسا کہ گزشتہ سطروں میں عرض کیا گیا، شاعر کا سفر ذرات کے داخل خلا کا سفر ہے، یہ سفر خود سے شروع ہو کر لاخود تک جاتا ہے۔ اس کی کوئی منزل نہیں کہ لاخود کی ہر جہت منزل نہیں بلکہ سنگ نشان ثابت ہوتی ہے۔ اسی لیے تخلیق کار اور تخلیق کے نفسیاتی مطالعہ کی ضرورت پیش آتی ہے، اس نقطہ نظر سے غالب کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پیشتر یہ اساسی امر کسی طور پر فراموش ذکر نہ کرنا چاہیے کہ وہ اردو غزل کا شاعر تھا، غالب کے وقت تک اظہار کے ایک سانچے کے طور پر غزل سے بعض نئی تعانی و بستی کے جاچکے تھے، مضامین کے ضمن میں بعض روایات راسخ ہو چکی تھیں، روایات کے ان دائروں سے باہر نکل کر آنے کی بعض شعراء نے ہمت تو کی مگر ان سے

بناوت کی کوئی نہ سوچ سکتا تھا، اسی طرح اہل ان کے لیے بھی :

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو

بقی نہیں ہے باور و ساغر کہے بغیر

کے مصداق کچھ مسلمات تھے، نتیجہ یہ نکلا کہ غزل گو کے لیے محض الفاظ کے بل بوتے پر جذبات کی آپٹ سے عاری شاعری کرنے کے لیے ہر طرح کی سہولتیں میسر تھیں، شاعر کو دل کی بات کہنے میں بھی چونکہ روایات اور مسلمات کو ملحوظ رکھنا ہوتا تھا، اس لیے بعض اوقات ایسا بھی ہوتا کہ نفسی واردات کی تیزی اور اس کی شدت ایسی ہم گیر اور ساتھ ہی شاعر پر اس کی گرفت اتنی قوی ہوتی کہ آہستہ آہستہ تندی صبا سے گھٹلا جائے ہے، والی بات ہو جاتی، اس لیے غالب (یا کسی بھی شاعر) کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ معیار ہمیشہ پیش نگاہ رہے کہ یہ شعر روایتی تو نہیں ؟ یہ مضمون روا جاتا نہیں باندھا گیا اور یہ خیال تقلیداً تو نہیں ادا کیا گیا اور ان کے ساتھ ساتھ یہ کہ کیا اس شعر کی تاثیر محض الفاظ کی شعبہ بازی تو نہیں ؟ اور یہ اثر کہیں نفی چابک دستی کا پیدا کردہ تو نہیں ؟

اس نئی معیار پر بالعموم وہی شعر پورا ترے گا جس میں شاعر جذبے سے مغلوب ہو جاتا ہے اور یوں شعر میں ایک خاص طرح کا داہمان پن آ جاتا ہے، اس داہمان پن کو بے ساختگی سے بیز سمجھنا چاہیے، بے ساختگی کا تعلق طرز و اساتذہ ہے، جبکہ داہمان پن اس ذہنی ترنگ کا غماز ہے جو شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے، یہ ذہنی ترنگ اور داہمان پن لاشعور کے اس جبر کا بھی مظہر ہے، جس کے تحت فن کار تخلیقی عمل کے پانچ مراحل طے کر کے تخلیق کی صورت میں اپنا انعام پاتا ہے۔

غالب کی اہم ترین خصوصیت ہے کہ وہ بیک وقت شعور کا شاعر بھی ہے اور لاشعور کا بھی، دوسرے لفظوں میں ان کے ہاں عقلیت بھی ہے اور نفسی واردات بھی

تعلقل کا اظہار اس کے تصورِ غم سے ہوتا ہے جب کہ نرگسیت، رنگ اور ایندھن پرستی جیسے
رجحانات لاشعوری محرکات کے زیر اثر قرار دیے جاسکتے ہیں، :

نغمہ ہائے غم کو بھی اسے دلِ غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش ازیک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

ہو جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سرکے کٹنے کا
نہ ہوتا مگر جداتن سے تو زانو پہ دھڑ ہوتا

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سرائی کے
فلک کو دیکھنا تقریبِ تیرے یاد آنے کی

غم زمانہ نے جھاڑی نشاۃِ عشق کی مستی
وگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

غم اگرچہ جاگلس ہے پہ پچیس کہاں کہ دل ہے
غم عشق گر نہ ہوتا غم زورِ غار ہوتا؛

رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج
خشکیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آسان ہو گئیں

مندرجہ بالا اشعار میں غالب کے تصورِ غم کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اشعار کی یہ ترتیب غالب کی نہیں، اس لیے ان اشعار میں تصورِ غم کا اگر ارتقاء واضح ہے تو یہ ترتیب کی بنا پر ہے۔ دراصل غزل گو شعراء کے ہاں ردیف وار و یحسان مدون کرنے کے رجحان کی وجہ سے فکری ارتقاء کا سراغ لگانا بہت دشوار ہو جاتا ہے، بہر حال پہلا شعر زندگی میں غم کی اہمیت واضح کرتا ہے، اظہار یہ شعر وایتی معلوم ہوتا ہے، غم کے بارے میں جو اندازِ نظر اردو غزل میں مروج ہے اسی کی عکاسی معلوم ہوتی ہے، لیکن ثریا نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ اتنا روایتی نہیں جتنا معلوم ہوتا ہے بلکہ مزاج کے اعتبار سے کسی حد تک اس مشہور شعر کے قریب پہنچ جاتا ہے:

ایک ہنگامے پر موقوف ہے گھر کی رونق
نوحہ غم ہی ہی نغمہ شادی نہ ہی

دوسرے مصرعے میں تمام زور ہی اسی 'کاپید کردہ' ہے بلکہ پہلے شعر میں اسے دلِ غنیمت جانے کا ٹکڑا ہی ہی کی تفسیر معلوم ہوتا ہے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ غالب کے ہاں غم کے بارے میں جو انفرادیت کا احساس ابھرتا ہے تو اس کی اساس ایک مخصوص اندازِ نظر پر استوار ہے۔ دوسرا شعر بھی زندگی میں غم کی کارفرمائیوں

کے احساس پر مبنی ہے۔ یہاں زندگی کا انفرادی پہلو یعنی بندِ غم غالب کے تصورِ غم کے تجریدی ارتقاء کو خوبی سے آشکار کرتا ہے۔ وہ انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف سفر کرتے ہیں پہلے مصرع کا آنا دوں دوسرے مصرع کا ہم ہی ہے۔ جو اپنے جوہر کے لحاظ سے نہیں ہے۔ گویا اپنی ذات کے حوالے سے غالب یہ بتا رہا ہے کہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کی اجیت سے ہی غرو میں آزادوں کی روش پیدا ہوتی ہے۔ سوچ کا یہ انداز دوامی قرار دیا جاسکتا ہے۔

گو تیسرا شعرا دھاس سے وابستہ احساسات شدید قسم کی بے حسی (APATHY) کے نماز ہیں۔ لیکن اس کی تہ میں وہی غم کو بطور حقیقت تسلیم کر لینے کا جذبہ موجزن ہے، غالب کے تصورِ غم میں یہی شعر ہے جس میں عقلی رویے کو نفس و احوال کے عود پر پیش کیا گیا ہے۔

پہلے شعر میں جو احساس زیرِ سطح تھا۔ چوتھے شعر میں وہ ایک واضح تصور کی صورت میں سامنے آتا ہے غالب اس نے کھل کر زندگی میں غم کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ غم ہی حیات ہے۔ اس لیے اس سے منفرد نہیں۔ جب اس سے گریز ممکن نہیں تو پھر نوخیز غم کیوں؟ اور نوخیز غم بھی ہو تو نظامِ زیست میں اس کی بھی تواہمیت ہے۔

غالب کے تصورِ غم کی عقلی اساس دھاس ۷-۵ اشعار سے واضح ہوتی ہے۔ اس نے غزل کی روایت میں پہلی مرتبہ غم و مذہار کو غمِ عشق کے برابر درجہ دیا ہے یہی نہیں بلکہ وہ یہ اعتراف کرنے کی جرأت بھی رکھتا ہے:

غم زمانہ نے جھاڑی نشا و عشق کی مستی

غالب سے پہلے میر تقی میر نے بالخصوص اور بعض دیگر شعرا نے بالعموم غم اور اس سے وابستہ کیفیات کی تربہانی بہت کامیابی سے کی ہے۔ غالب نے میر کے مقابلے میں اس موضوع پر نسبتاً بہت کم لکھا، مگر جو کچھ لکھا، اس میں ایسا عقلی زاویہ نہیں

تھا کہ ایک صدی بعد کے مادی جدیدیات کے تحت جنم لینے والے شاعرانہ افکار کو۔

ANTICIPATE ہی نہیں کر لیا بلکہ بیشتر ترقی پسند شعرا کے مقابلے میں زیادہ حسن اور خوبی سے کام بھی لیا۔ غالب نے غم و دوزگار کا بے سرا و نا نہیں دیا بلکہ اسے غم عشق کے ساتھ دوسرے پہلو سے میں رکھ کر ہم وزن بھی ثابت کر دیا بلکہ حقیقت پسندی سے کام لیتے ہوئے اس نے تو غم و دوزگار کو غم عشق پر فوقیت بھی دے دی۔

غالب نے چونکہ غم کے بارے میں عقل رویہ اختیار کیا اس لیے اس نے اہم تصویروں فلسفیوں کے مانند زندگی کی اساس نہ تو مسرت پر استوار قرار دی اور نہ ہی حصول مسرت کو زندگی میں ایک نصب العین بنایا۔ ان کے برعکس وہ غم کی اہمیت تسلیم کرتا ہے۔ زندگی، اشیاء اور توقعات میں اس کی کار فرمائیوں سے نگاہیں نہیں چراتا، بلکہ رنج سے خنجر ہونے کی تائید کرتا ہے کہ یہی طریقہ تشکیلیں آسان کوئے کا ہے۔

بعض ناقدین نے شو پنہار جیسے فلسفیوں کے اسماء اور اقوال گنوا کر غالب کے ہاں ایک باضابطہ فلسفہ غم ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کے ہاں باقاعدہ فلسفہ نہیں ملتا، البتہ اس کے ہاں زندگی کے بعض امور میں سے غم کے بارے میں ایک عقل رویہ ضرور ملتا ہے۔ اس کے عہد کی غزل اور اس کے مسلمات کو پیش نظر رکھ کر دیکھیں تو یہ عقلی رویہ کسی فلسفے سے کم نہیں۔

جدید نفسیات کی روشنی میں نیا نیا غالب کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں بعض نفسی میلانات بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس موقع پر اس امر کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ نہ تو غالب ایک اہل علم شخص تھا نہ ہی بطور خاص مریضانہ رجحانات کا حامل۔ اس لیے اس کی شاعرانی بعض جدید شعراء کی مانند مریضانہ نفسیات کا عہد نامہ نہیں۔ اس کے ذکاوت و خلوص کی دلیل یہ ہے کہ اس نے غزل کو انسانی عادت کا آئینہ بنا دیا۔

غالب کی غزلوں میں نرگسیت اپنے سیدھے سادے مفہوم یعنی الفت ذات میں ہی نہیں ملتی بلکہ محبہ شیشے سے گزرتی شاعری کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے، وہ اپنے محبوب پر نازاں ہو یا اپنے جذبات کے بارے میں مہمانہ ہرے، وہ پرانے عشقوں پر منتظر کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا تنگ کامریضانہ اظہار کرے یا پھر خالص عقل، ان سب مضامین میں جذبہ بنے جلا نرگسیت سے پائی، متفرق اشعار سے قلع نظر غالب کی بعض مسلسل غزلیں بھی خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں، ان کے مطلع درج ذیل ہیں:

(۱) ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے

مری رفتار سے جھلگے ہے بیا باں مجھ سے

(۲) ہر چہ اطفال ہے دنیا مرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے، میرے خیال میں تو یہ اردو کی بہترین نرگس غزل ہے، مطلع اور مطلع درج ذیل ہے،

حسن غمزے کی کشاکش سے چٹھا میرے بعد

بارے آرام سے ہیں اہل جنام میرے بعد

آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب

کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

غالب کا شدید مریضانہ رنگ مدتوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے، میرے خیال میں اس کا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے، نرگس کے لیے اول تو اپنی ذات کے دائرے سے نکلتا، الفت ذات کے ہنور سے چٹکا رہا پاتا ہی آسان نہیں لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھے تو پھر وہ چونکا اس سے اپنی

فات کی تطبیق کر لیتا ہے، اس لیے اس کی محبت بھی روایت کئے "رنگس" ہمیں ہوتی ہے، یعنی محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ یوں محبوب بعض اوقات گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر اُفتخات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع علامت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ غالب کا درج ذیل شعر تحلیل نفسی کے رنگس مفہوم کی خوب صورت ترین تشریح ہی نہیں بلکہ محبوب سے رنگس محبت کی اساس بھی ہیکرتا ہے:

ہم کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں

بیٹھا ہے بُتِ آئینہ سیما مرے آگے

یوں بُتِ آئینہ سیما سے محبت دراصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے اس پر مستزاد اپنے حسنِ انتخاب کا احساس جو اور بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے چنانچہ غالب کی رنگیت بھی اپنے لیے محبوب کے وجود میں پوششگی کے لیے ایک مرکز تلاش کر لیتی ہے جہاں چل کر تنگ و حسد کا باعث بنتی ہے، ذیل کے اشعار غالب جیسا رنگس ہی کھ سکاتا تھا:

کیوں جل گیا تابِ رخِ یار دیکھ کر

جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

دیکھنا قسمتِ کراپ اپنے پہ رنگ آجائے ہے

میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ہم رنگ کو اپنے ہی گوارا نہیں کرتے

مرتے ہیں دلے ان کی تما نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہر دورے مدنی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سنا جلتے ہے مجھ سے

غالب کی انفرادیت اس میں ہے کہ اس نے شعور ہو یا لاشعور ان کی ترجمانی میں
فن کار غالب کو بے بس نہیں ہونے دیا۔ اس لیے اس کی شعور کی شاعری محض فلسفہ
نہیں اس نے نیوراتی بنے بغیر لاشعور کی شاعری کی۔

عام زندگی کے مانند فن میں بھی لاشعور کا معاملہ طبعی کبیر جیسا ہوتا ہے لاشعور
حرکات کی صورت میں مائل بہ عمل کر کے اظہار کرتا ہے۔ اس لیے حرکات کی تحلیل و تشریح
آسان نہیں ہوتی۔ یہ تو دور بادلوں سے بنتی بجڑتی تصویروں جیسی صورت ہے کہ ہر
ایک اپنے اپنے طور پر ان صورتوں کو معنی پہناتا ہے۔ غالب کے ہاں جن اشعار سے
لاشعوری عوامل کا اہلاخ ہوتا ہے۔ ان کے اظہار میں فن کا مادہ ضبط ملتا ہے۔ ڈسک
کے مریضانہ احساس کی مانند کیفیات ابنا مل ہی کیوں نہ ہوں لیکن ان کے اظہار میں
کوئی ابنا ریمیلٹی نہیں ملتی۔ لاشعوری رجحانات کا فن کارانہ اظہار چونکہ ترفیع
کا باعث بنتا ہے۔ اس لیے فنکارانہ اظہار اور

(SUBLIMATION)

کامیاب ابلاغ سے تخلیق کار کی شخصیت بہت کچھ حاصل کرتی ہے۔ یوں شاعر کو
فات سے فرار کی ضرورت پیش نہیں آتی کہ اظہار ذات ہی سے وہ جذباتی کشاکش
سے کسی حد تک نجات حاصل کر کے نفسی آسودگی پاتا ہے۔

غالب کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ نکتہ اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ محض
شاعر لاشعور ہی تھا۔ اس لیے اس کے تمام کلام کی نفسیاتی تشریح غلط ہی نہ ہوگی
بلکہ اس سے اخذ کردہ نتائج گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں، لیکن اس کے ساتھ ساتھ
یہ بھی اہم حقیقت ہے کہ جن اشعار میں وہ لاشعور کا شاعر نظر آتا ہے، نفسیات کے تناظر

کے بغیر ان کا درست مطالعہ ممکن نہیں۔ لیکن سچ بڑی بات تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں شعور اور لاشعور شام سویرے کی طرح گھلے ملے ہوتے ہیں اور اسی نے مرزا اسد اللہ خاں کو غالب بنایا۔

غالب، خطوط کے آئینے میں

”خطِ ولی جذبات و خیالات کا روزنامہ اور اسرارِ حیات کا صحیفہ ہے اس میں وہ صداقت و خلوص ہے جو دوسرے کلام میں نہیں نظر آتا۔ خطوں سے انسانی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے، وہ کسی دوسرے سے ممکن نہیں ہو سکتا۔“ (عبدالحق)

جب تک ادب سے نفسیات کا رشتہ استوار نہ ہوا تھا، اس وقت تک خطوط کا ادیب کی شخصیت سے کوئی رابطہ نہ سمجھا جاتا تھا۔ دراصل ہماری قدیم تنقید اگر تذکرے کے اشارات کو تنقید ایسے با اصول علم کا نام دیا جاسکے، اور موجودہ انتقادی معائیر میں سب سے بڑا فرق ہی یہی ہے کہ اول الذکر صرف ادب کو پرکھتی تھی، اسکے نزدیک فن پارہ فنکار کی شخصیت سے ایک جدا گانہ چیز تھی، وہ درخت کی نوعیت ”جانے بغیر“ تھیں، کچھ گروا کے ڈالنے کے بارے میں اپنے تاثرات کے انبار سے مطمئن ہو جاتی تھیں بلکہ اس کا

”وہ درخت کی نوعیت جاننے کے بعد پھل کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا“ (ساں بر)

کام زیادہ سے زیادہ اس تنقیدی نگہ کو تک محدود رہتا تھا۔ کہنے والا کیا کہنا چاہتا ہے۔ کہنے میں کہاں تک کامیاب رہا، اور کیا یہ کہنا چاہئے بھی تھا یا نہیں؟ شاید سی پی ہمدانی قدیم تنقید عروضی مناقشوں اور فنی مباحث میں ابھی رہی۔

”تنقید کا احیاء حالی سے ہوتا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے ادب، معاشرہ اور ادیب کا باہمی تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ادب سے کس مقصد کا مطالبہ کیا، ان کے یہاں پھل کے ساتھ ساتھ درخت کی نوعیت جاننے کا رجحان بھی ملتا ہے اور اسی لیے انہوں نے ”یادگار غائب“ میں غالب کے کلام کی فنی خصوصیات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں انہوں نے خطوط سے بھی کام لیا اور یہ عالی کی بالغ نظری کا واضح ترین ثبوت ہے۔

ایچ ایم اے اس کے ہم نوا ماہرین نفسیات کے نظریات کی رو سے ادب اور مختلف انواع فنون لطیفہ انسانی انا کے اظہار کی متنوع صورتیں ہیں۔ ان سے کئی لوگوں اور مخلوقوں کو بھی اختلاف ہو سکتا ہے کہ ان کی تخلیقی کاوشیں محض احساس کتری سے مجروح انا کی تسکین ہی کا ذریعہ ہیں۔ لیکن میرے خیال میں اتنا تو ہر ایک تسلیم کر سکتا ہے کہ دائری اور خطوط کی صورت میں ادیب کی انا اس کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسیاتی تاروپود اور لاشعوری عوامل کا ایک حد تک بلا واسطہ اظہار ہوتا ہے۔ اس ضمن میں دائریاں خطوط سے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہیں۔ لیکن وہ بالعموم پرائیویٹ نوعیت کی ہوتی ہیں۔ اور دائری سے ایماندار ہی برتنے والا کس صورت میں بھی ان کی اشاعت گواہا نہ کرے گا۔ اس لیے انہیں ادب سے خارج کر دینے کے بعد انسانی انا کی گہرائی میں جھانکنے کے لیے صرف خطوط ہی کو اپنی بھرپور کی صورت اختیار کر سکتے ہیں۔

اقبال اور شبلی دونوں ہی نے عطیدہ بیگم خیم کو خطوط لکھے تھے۔ ان سے بنی دونوں کی شخصیت پر سننے ناویس سے روشنی پڑتی ہے۔ مولانا شبلی کی تو داستان عشق ہی ان

خطوط سے ترتیب دی گئی ہے۔ اسی طرح جوان اقبال کے نوہن کے بھی کئی نئے گوشے ان خطوط سے بے نقاب ہوتے ہیں۔ اکبر کے خطوط اس کی شاعری کی نفی کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ اکثر خطوط اس شگفتگی سے عاری ہیں جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے بلکہ بعض خطوط تو اس قدر یاس میں ڈوبے ہوئے ہیں کہ افسانہ تصور بھی نہیں کر سکتا کہ یہ اسی شاعر کے قلم سے نکلے ہیں جس کے کلام میں شاہد مہنی نے اڈھا ہے ظرافت کا لحاف !

الغرض خطوط کا وہ آئینہ ہے جس میں لکھنے والے کا کردار، انگریزات، ماحول اور عصر کے بارے میں بہت سا مواد مل سکتا ہے۔ اس میں غبارِ خاطر، قسم کے خطوط شامل نہیں کیے جاسکتے، جو کبھی لکھے جی نہ گئے تھے۔ آدرو کے تحت بارِ خاطر، غنیمت والے خطوط بھی اس زمرہ سے خارج کر دینے چاہئیں اور وہ خطوط بھی جو شائع کرانے کی شعوری یا لاشعوری خواہش کی بنا پر سپردِ قلم کیے جاتے ہیں۔ مدبرانہ جملہ کے نام لکھے گئے خطوط بھری اچھی مثال پیش کرتے ہیں۔

غالب کے خطوط کا پہلا مجموعہ "عمودِ ہندی" ۲۷ اکتوبر ۱۸۶۸ء کو شائع ہوا تھا، دراصل غالب شروع شروع میں اپنے خطوط کی اشاعت کے حق میں نہ تھے۔ شیخ محمد اکرم حیات غالب میں لکھتے ہیں :

"۱۸۶۸ء میں (اُسے بہادر، منشی شوزمان اکبر آبادی اور منشی ہرگوپال تفتہ مرزا کے اردو رقعات چھپوانا چاہتے تھے۔ لیکن انہوں نے مخالفت کی

۱۔ تفتہ کو اسی ضمن میں لکھا تھا: رقعات کے چھاپے جانے میں ہماری خوشی نہیں ہے۔ لڑکوں کی سی ضد نہ کرو، اور اگر تمہاری خوشی اسی میں ہے تو مجھ سے نہ ہاتھ پھوتم کو اختیار ہے؟

اور یہ ارادہ ترک کر دیا گیا۔ اس کے دو تین سال بعد ۱۸۶۱ء میں چودہری عبدالغفور مارہروی کو خیال آیا کہ مرزا کے جو خطوط ان کے نام آتے ہیں وہ اس قائل ہیں کہ انہیں شائع کر کے ہر خاص و عام کو ان کے پڑھنے کا موقع دیا جائے، . . . چودہری صاحب ابھی اپنا ارادہ پورا نہ کر چکے تھے کہ انہیں ان کو ایک ایسی مجلس میں پڑھنے کا اتفاق ہوا، جہاں منشی ممتاز علی خاں ملک مطیع بمقامی موجود تھے۔ انہوں نے چودہری صاحب سے کہا کہ اگر وہ خطوط بنام تمہارے آتے ہیں اور تم نے سنائے ہیں، جمع کرو تو میں ان کے انطباع کا بیڑہ اٹھاتا ہوں، چنانچہ چودہری صاحب نے ان خطوط کو جمع کیا، اور مہر غالبؒ اس مجموعہ کا تاریخی نام رکھا، لیکن ابھی طباعت کی نوبت نہ آئی تھی کہ منشی ممتاز علی نے سوچا کہ اگر مرزا صاحب کے رقعات جو دوسروں کے نام ہیں وہ بھی اس مجموعہ میں شامل کر لیے جائیں تو اس مجموعہ کی قدر و قیمت بڑھ جائے گی، چنانچہ انہوں نے ان رقعات کی تلاش شروع کی۔ حسن اتفاق سے انہیں پتہ چلا کہ خواجہ غلام غوث بے خیر مرزا کی مدد سے ان کے رقعات جمع کر رہے ہیں اور انہوں نے ان رقعات کو بھی حاصل کر لیا۔ خواجہ غلام غوث بے خیر نے ۱۸۶۱ء سے خطوط جمع کرنے شروع کر دیے تھے۔ اور چودہری عبدالغفور سرمد کے خطوط ان کے پاس پہلے ہی موجود تھے۔ لیکن اس مجموعہ کی طباعت اشاعت کوئی آٹھ سال کے بعد وقوع پذیر ہوئی۔ مرزا جو ۱۸۶۳ء سے ہی طباعت کے منتظر تھے، بے قرار ہو گئے اور بے خبر کو لکھا:

اور ہاں حضرت! وہ مجموعہ جیسے گا بالفتح یا جیسے گا بالضم۔ چھپ چکا ہے تو

حق التصفیف کی جتنی جلدیں منشی ممتاز علی خاں صاحب کی ہمت آتھنا
کرتے، فقیر کو بیٹھے؟

بے خبر کار ارادہ تھا کہ مجموعہ رتعات کے شروع میں مرزا کا اپنا دیباچہ ہو، لیکن
انہوں نے نہ مانا، اور بالآخر یہ مجموعہ مصنف کے دیباچہ کے بغیر منشی ممتاز علی خاں کو شائع
کے لیے بھیجا گیا۔ منشی صاحب نے بے خبرانہ سرور کے مجموعوں کو یکجا کیا اور خود دیباچہ
لکھ کر انہیں غور بندھی کے نام سے شائع کر دیا، خطوط کے دیگر مجموعوں کی تفصیل
درج ذیل ہے :-

اردو خطی، ۶۰ رمانچ ۱۸۶۹ء (وفات کے تین ہفتہ بعد) اس کا دوسرا

حصہ ۱۸۹۹ء میں جمع ہوا اور پھر ۱۹۳۷ء میں نواب رام پور کو لکھے گئے

تمام (غیر مطبوعہ) رتعات غالب کے عنوان سے شائع ہوئے۔

جب ہم غالب کے خطوط کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ بھرپور اور توانا شخصیت پس منظر
میں چلی جاتی ہے۔ جس کا احساس غالب کے کلام پر چھایا ہے۔ اس کی جگہ ہم ایک فقیر
اور پانچ سے دوچار ہوتے ہیں، جس کی پٹیٹیوں پر دم ہے تو پانوں پر چھوڑے جو
آج فساد خون میں مبتلا ہے توکل ضعفِ معدہ میں، جس کی نظر کمزور ہے اور ہاتھوں
میں ریشہ اور جو بعض اوقات کمزوری کی بناء پر خطوط کے جوابات تک بھی خود نہیں
لکھ سکتا، بلکہ کسی اور سے لکھواتا ہے۔ جب ہم ان تحریروں کی تہہ میں جاتے ہیں تو وہاں
ہم کسی چڑچڑے مریض اور سکی بوڑھے کی بجائے ایک فلسفی سے دوچار ہوتے ہیں
جو ہلکے پھلکے مزاج سے زندگی کے بھید کھول رہا ہے۔ جو زندگی سے شکست خوردہ ہونے
کے باوجود بھی اس سے ملہ نہیں مانتا بلکہ ہم رجائیت ہے۔۔۔ ایسی رجائیت جو —

بعض اوقات مریضانہ معلوم ہونے لگتی ہے۔ قنوطیت اور یاسیت کو جو نگار رہتا ہے۔

مريضانہ اسے میں نے یوں قرار دیا ہے کہ رجائیت غالب کی شخصیت کے عناصر ترکیبی میں سے نہیں بلکہ یہ تو تکنیکی ذہنیت سے عہدہ برآ ہونے کے لیے مذکاؤ اللہ بدلتے والی کیفیت ہے۔ رنج سے فخرگرتا ہو کر رنج شانے کی اس سی کونفیساتی اصطلاح میں دفاعی عمل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ یہ وہ نفسیاتی حالت ہے جس میں انسان دوسروں کا نشانہ مزاح بننے سے پہلے ہی اپنے آپ پر ہنسنا شروع کر دیتا ہے، اسی لیے تو ہمیں بعض اوقات غالب میں تضاد بھی ملتا ہے۔ وہ انسان جو دوسروں کو شوروے دے !

”کیوں ترک لباس کرتے ہو، پہننے کو تبار سے پاس ہے کیا جس کو تانا چھینکو گئے ؟ ترک لباس سے قید رستی مٹ نہ جائے گی، بغیر کھائے گزارا نہ ہوگا، سختی و سستی، رنج و آرام کو ہوا کر دو جس طرح ہو، اس وقت سے بہرہ ور گمزارے جاؤ...“

وہی انسان خود کوئی جگہ موت کی دعائیں مانگتا ملتا ہے۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آ جاتی ہے۔ اور وہ یہ کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے اپنی وضع قطع، خیالات، نظریات وغیرہ میں وہ سب سے نمایاں تر نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا سوانحی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصر پر ٹیکس اور اس کے لاشعور کی محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیل نفسی کر سکیں، اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاسا ہی یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ احساس بے برتری کی پیداوار ہوگی جس

۱. DEFENCE MECHANISM

۱۔ غشی شیونرائن کو ایک خط میں لکھا ہے کہ نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خاں بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے؟

کی اساس احساس بکتری بنا کرتا ہے۔ اسی ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ ان میں نسلی برتری کا احساس خاصی شدت سے ملتا ہے۔ وہ اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبت بدرجہا فخر کرتے ہیں۔ ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کو یہ استثناء حسد و خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ابتدا میں بے دل کا تتبع، خامض مضامین اور اسلوب..... یہ سب کچھ خود کو دیگر شعرا سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا۔ اسی طرح جب اردو مخطو نویسی کا آغاز کیا تو اپنے لباوہ اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جدت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی راہ نکالی۔ اس کا دعویٰ انہوں نے پہنچ آہنگ میں یوں کیا ہے :

”میرا طریقہ یہ ہے کہ جب خط لکھنے کے لیے قلم کا تذاٹھاتا ہوں تو کہتا ہوں

گو کسی ایسے لفظ سے جو اس کی حالت کے موافق ہوتا ہے، پکارتا ہوں

اور اس کے بعد ہی مطلب شروع کر دیتا ہوں۔ القاب و آداب کا پرانا

طریقہ اور شکرو شکوہ، شادی و غم کا قدیم رویتہ میں نے بالکل اٹھا دیا؟

بعض حضرات اس سے اتفاق نہیں رکھتے، لیکن اس سے غالب کی اہمیت اور ان

کے خطوط نے جس طرح اردو نثر کو غیر شعوری طور سے سلاست کے راستہ کی طرف موڑا

۱۰۔ اویس احمد اویس جس نے متفق نہیں، ان کی تحقیق کی رو سے خواجہ غوث بے صبر

(۱۸۲۴ء - ۱۸۵۵ء) اس سلسلہ میں اولیت رکھتے ہیں، انہوں نے غالب سے چار

برس پہلے (۱۸۲۴ء) میں اسی طرز کو اپنا رکھا تھا۔ عود ہندی میں غالب کے کئی

خطوط ان کے نام ہیں۔ ان کے تعلقات بہت خوشگوار معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ غالب

نے انہیں اکثر جگہ قبلہ، پیرو مرشد، حضور، مہذبہ حاجات، جناب عالی، بندہ پرورد

حضرت، پیرو مرشد وغیرہ القابات سے نوازا ہے۔ (تتقیہیں) ص ۱۱۳ - ۹۸

پر کچھ فرق نہیں پڑتا۔

غالب کی اردو خطوط نویسی پختہ عمری کے دور سے تعلق رکھتی ہے، وہ ایک بلند پایہ شاعر کی حیثیت سے ملک کے کم از کم ایک طبقے سے نضال عقیدت وصول کر چکا تھا، زمانے کے گرم دوسرے طبیعت میں ایک خاص طرح کا ٹھہراؤ اور سکون سا پیدا ہو چکا ہوگا۔ وہ ہر وقوعہ پر ایک بلند جگہ سے نظر ڈالنے کا عادی معلوم ہوتا ہے۔ یہ بلندی وہی ہے جو لاشعوری طور سے اس کی شخصیت کا ایک جزو بن چکی تھی، اپنی عظمت کے مثبت احساس نے اس میں ایک خاص طرح کی فوجی بلندی پیدا کر دی تھی غالب کے بعض خطوط پڑھتے وقت قید خانے میں زندگی کا آخری دن گزارنے والے سقراط کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ جو موت کو سامنے دیکھتے ہوئے فلسفیانہ صداقت کے نقشے میں چور.... زندگی اور موت کی گتھیاں سلجھاتا ہے، بیریاں اتار دے جانے کے بعد وہ اپنے دوستوں سے یوں گویا ہوتا ہے،

”راحت اور عالم ایک دوسرے کے محتاج تصور کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کا ایک دوسرے سے کچھ عجیب سا تعلق ہے۔ گویا انسان میں یہ دونوں بیک وقت موجود نہیں ہوتیں، لیکن ان میں سے ایک کے طلب لگا کر دوسری چیز بھی طلب کرنی پڑتی ہے۔ اسی لیے تو ایک کے پیچھے پیچھے دوسری بھی آ موجود ہوتی ہے مجھے اس وقت اس حقیقت کا تجربہ ہوا ہے۔ بیریلوں کے باعث محسوس ہونے والا دکھ اب راحت میں تبدیل ہو چکا ہے۔“

غالب سقراط کی مانند خالص فلسفی نہ تھا، لیکن اس کا مزاج مزور فلسفیانہ تھا۔ زندگی اور شاعری میں غالب کا خوشی کے باسے میں کچھ اس قسم کا خیال تھا.... نہ ہونے تو جینے کا مزہ کیا؟ دہرے اور وقوعہ کو نفیست سے دیکھتا ہے، خوشی اس لیے ابھی

کہ وہ غم کے بعد آتی ہے۔ زندگی کا پیار موت اور فنا کے تصور سے جنم لیتا ہے، اسی فلسفیانہ دھان نے اسے زیست کی بے شمار تلخیوں سے نجات دلا دی، اولاد کا نہ ہونا، نزلے کی بے قدری اور روپے پیسے کی کمی غالب کے مستقل مسائل میں سے تھا، مگر غالب کی رجائیت بسا اوقات اسے آنسو بہانے سے روکتی ہے، غالب کے ہاں تلخیوں کو بھلانے کی سہی بھی ملتی ہے بشلاً ایک جگہ لکھا ہے :

تھ ۶ برس کی عمر ہے، ۵۵ برس عالم رنگ و بو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو نہ ہر دور غم منظور نہیں ہم مانع فسق و فجور نہیں، پیو کھاؤ اور منے اڑاؤ۔ مگر یہ یاد رہے کہ مہی کی کھٹی بنو، شہد کی کھٹی نہ بنو، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے، کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اٹک افشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی، آزادی کا شکر بجا لاؤ غم نہ کھاؤ ؟

ایک اور موقع پر مزاج کے انداز میں لکھا ہے :

ربیعان کا ہینہ رخصہ کھا کھا کر کاٹا، آئندہ خدا رزاق ہے، کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے۔ بس صاحبِ اجب ایک چیز کھانے کو ہوتی اگر چہ غم ہی ہو تو کیا غم ہے ؟

بعض اوقات غالب کی شخصیت سے اس رجائیت اور مزاج کا چھٹکا اتر جاتا ہے تو ہم غالب میں اگر ایک طرف بے پایاں غم جلوہ گر دیکھتے ہیں تو دوسری طرف ایک طرح کی بے حسیت سے مشابہ حالت ہے۔ غم اس بے محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں خوشی کا احساس پوری شدت سے موجزن ہے، بلکہ اس لیے کہ سرے سے احساس

غم سے متاثر ہونے والی قوت ہی کند ہو کر رہ گئی ہے۔ مندرجہ ذیل خط میں غالب نے اپنی جو تصویر کھینچی ہے کیا وہ بے حسی کی مکمل ترین تصویر نہیں؟

”بھوکو دیکھو نہ آزاد ہوں نہ مقید۔ نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، بٹے جاتا ہوں، ہاتھیں یکے جاتا ہوں، روٹی مٹا کر کھاتا ہوں، شراب گاہے گاہے پیئے جاتا ہوں، جب موت آئے گی مروں گا، نہ شکر ہے نہ شکایت جو تقریر ہے یہ سبیل حکایت؟“

یہ خط جس ذہنی حالت کا غماز ہے وہ سائیکس کے بحورج ہونے پر دال ہے جب فرد کی آرزوئیں عدم تسکین کی بنا پر گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیں اور وہ اپنے ذہن کے نہاں خانے میں ان کے مدفن بنانے پر مجبور ہو جائے تو اس صورت حال سے جنم لینے والے مختلف النوع رد عمل میں سے ایک یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ غموں کو حالات کے دھارے پر ایک بے بس تنگے کی مانند چھوڑ کر اپنے حال سے بے پرواہ اور مستقبل سے بے نیاز ہو جاتا ہے جس نفسی قوت نے خارجی ماحول میں آرزوئوں اور تمناؤں کے حصول کے لیے صرف ہونا تھا وہ باہر نکلنے کا راستہ نہ ملنے پر دیکھ بن کر انسانی سائیکس کو کمزور کرنا شروع کر دیتی ہے۔ یہ داخلی کش مکش انتہائی صورتوں میں اعصابی انتشار کی موجب بھی بن سکتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ غالب اس حالت کو کیسے پہنچے؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہم ان کی سوانح عمریوں سے کم فائدہ اٹھا سکتے ہیں کیونکہ وہ نہ ان کی کسی کڑی شیکل یا بیوگرافی لکھنے کا نہ تھا۔ اس معاشرے میں جھوٹی وضاحتی طبع ایسی شرافت ایک اہم قدر تھی۔ اس لیے کسی کے حالات زندگی لکھنے وقت شخصی خدایاں اور کردار کے کمزور پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ اس لیے آج ہم خطوط کو زینہ بنا کر غالب کی شخصیت کے نہاں خانے میں اتر سکتے ہیں۔ شکر ہے کہ یہ ایمان داری سے

قلم بند کیے گئے ہیں ان میں انانیت ہے۔ مگر اپنے منہ آپ میاں شخصیت نہیں بلکہ غالب انانیت کے اظہار میں بھی اپنی انفرادیت کا ثبوت دیتا ہے۔ زیادہ جن فعال و خیالات کو تجرأ سمجھ کر چھپاتا ہے۔ غالب نے کھل کر اظہار کیا ہے۔ اس نے اپنے بچپن کا تذکرہ کھل کر نہیں کیا۔ حرف کہیں کہیں اور وہ بھی ضمناً۔۔۔ بکھوے اڑانے اور ایسے ہی ایک آدھ کھیل کا ذکر کیا۔ ماضی کے جس واقعہ کا تفصیلی تذکرہ کیا گیا ہے وہ بے عشق !

ایک تم پیشہ ڈومنی سے عشق تھا مگر وہ جلد ہی اس جہاں سے سڑھلی
یہ غزل اسی ڈومنی کا مرثیہ سمجھی جاتی ہے :

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم تری غفلت شکاری ہائے ہائے

اس عشق کو ہم جوانی کا جوش یا ایک شاعر کا اپنے تخیلی محبوب کو آب و گل کی تید میں دیکھنا سمجھ سکتے ہیں۔ غالب پر اس واقعہ نے کافی گہرائی ڈالا ہوگا۔ ویسے ہی جوانی دیوانی کے عشق میں خدا بھی خلوص ہو تو وہ شخصیت کا انداز ہی بدل کر رکھ دیتا ہے غالب کو اس کی شاعری پر پائی اور یوں وہ جذبات جن کی گھٹن کئی نفسیاتی الجھاؤ جنم دے سکتی تھی۔ ان سب کا تعلق شاعری کی صورت میں ہوتا گیا۔ غالب کے کلام میں روایتی مضامین سے قطع نظر ہمیں عشق اور محبوب کا جنس کی بنیاد پر استوار ایک صحت مندانہ اور حقیقت پسندانہ تصور ملتا ہے۔ وہ بھی شایدا سنی ناکام عشق کا عطا کردہ ہو۔

اپنے عشق کے بارے میں یوں لکھا ہے اور اس خط میں رعایت نفسی سے عبارت میں حسن پسند کرنا مقصود نہیں بلکہ غم کو ہنسی ہنسی میں اڑانے کا انداز کا فرمایا ہے :

جہنی منغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں اسے مار سکتے ہیں۔ میں بھی منغل بچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈوہنی کو مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں دوسری ان کے دوست کی محبوبہ ہے، کو بخشنے اور ہم قدم دونوں کو بھی کہ نرم مرگ دوست کھائے بیٹھے ہیں امن و عزت کرے، چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ با آنگہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں، اب بھی کبھی کبھی وہ ادا میں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھول سکوں گا ؟

داغ عشق تو اپنی جگہ برقرار اور محبوبہ کی موت نے غالب کی شخصیت کے تار و پود میں جو نفسیاتی رنگ آمیزی کرنی تھی۔ وہ ہو گئی اور غالب اس کا عادی بھی ہو گیا ہو گا۔ لیکن زمانہ کی قدر افناسی کا احساس ایسا تھا کہ غالب داغ عشق کی مانند اس سے اپنی عمل زندگی میں کسی طرح کا بھوتہ نہ کر سکا۔ آخری عمر میں تو خیر غالب کی کافی سے زیادہ عزت ہوتی تھی لیکن جب وہ بیدل کا تیغ کر رہا تھا تو اس زمانے میں لوگ بھرے شاعرے ہیں ایسے انڈیا بیان اور دو طراز کا مضامین پر چہ بیتیاں کس دیا کرتے تھے۔ غالب کے کلام کو ابھام اور اسے پیئیر فلاسفر تو مرنے کے بعد کہا گیا لیکن بیٹا میں تو اس کے کلام کا ہمیشہ استاد و شہ کی عادیہ گوئی سے مولد نہ کیا جاتا تھا اور ظاہر ہے غالب کے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔ لیکن یہی بات اس کے سر پہ بقائے دوام کا تاج رکھ گئی، کیونکہ اگر اس نے بھی زمانہ کی روش کے مطابق عادیہ گوئی ہی کو معیار شاعری سمجھا ہوتا تو آج اس کا کلام تنوع کی بوجھ منوفی اور فلسفہ کے رچے ہوئے شعور سے محروم تھا، عصری رجحان اور غالب کی انفرادیت کی کش مکش، دنیا کی نظر میں، حیات زمانہ کی ہوتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس چیز کا احساس خود غالب کو بھی ملتا تھا، اسی لیے اس نے اکثر خطوط میں کچھ ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے :

ہر شخص بقدر حال ایک ایک قدر دان پایا۔ غاب سوختہ اختر کو ہنری
داد بھی نہ ملی؟

تھوڑی رہی، اچھی گزری، اچھی گزر جائے گی۔ میں تو یہ کہتا ہوں کہ عرفی
کے قصائد کی شہرت سے عرفی کے اٹھ گیا آیا جو میرے قصائد کے اشتہار
سے مجھ کو نفع ہوگا؟

بھائی اس معرض میں نہیں بھی تیرا ہم طالع اور ہمدرد ہوں۔ اگرچہ کچھ
ہوں مگر مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنے نظم و ترکی داد پر اندازہ
ایست پاتی نہیں۔ آپ ہی کہا اور آپ ہی سمجھا؟

ایک کم ستر برس دنیا میں رہا اور اب تنگ کہاں رہوں گا۔ ایک اردو
کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا۔ ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو
بیت کا۔ تین رسالے ترکی۔ یہ پانچ فیصد مرتب ہو گئے۔ اب اور کیا
کہوں گا۔ مدح کا جسلہ نہ ملا، غزل کی داد نہ پائی۔ ہرزہ گوئی میں
عمر گزواتی؟

خطوط میں ایسے خیالات کا اظہار اور بھی کئی مواقع پر ملتا ہے۔ غاب داد کا
مستحق ہے۔ اس نے ہر بات صفائی ادا ہے بالکل سے کہہ دی.... بلخ کاری اور تصنیع
پسندی جماس ذوال پندیر معاشرہ کی خصوصیت تھی۔ غاب اس سے اپنے خطوط
میں ہمیشہ دامن بچا جاتا ہے۔ زمانہ کی بے قدری کا تذکرہ اور بھی کئی طریقوں سے کیا
جاسکتا تھا، لیکن غاب بلا واسطہ قسم کے طریق اظہار سے کام لیتے ہوئے خط میں

ڈائری ایسی بے تکلفی بھر دیتا ہے۔ اور یہ اس بے پایاں اعتماد کا نتیجہ ہے جو غالب کو اپنے احباب پر تھا۔ ورنہ ہر انسان اس بے باکی سے اپنے خیالات اور واردات کا تذکرہ نہیں کر سکتا۔ اسی لیے غالب بعض اوقات ظرافت کا لطف "ہشاکر ہمیں اپنی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کی بھی جھلک دکھا دیتا ہے کہ ہم حیران ہو کر سوچتے ہیں.... ایسا بھی ہو سکتا ہے؟

اس کا اندازہ اس طویل اقتباس سے ہو سکتا ہے،

یہاں خط سے بھی توقع نہیں۔ مخلوق کا کیا ذکر کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشا تہی بن گیا ہوں۔ رنج و دولت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی گئی۔ بہت اترتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج وہ دور تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض داروں کو جواب دے، سچ تو یوں کہ غالب کیا مرا بڑا الحمد مرابڑا کا فرما۔ ہم نے اذمہ تسلیم جیسا۔ بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ و عرش نشیں خطاب دیے ہیں، چونکہ یہ اپنے آپ کو شاہ قلم و سخن جانتا تھا۔ اس لیے ستر مقرر اور طاویہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے! نجم الدولہ بہادر ایک قرض دار کا گیر بیان باتھیں اور ایک قرض دار مہوگ سنار ہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں! اچی حضرات نواب صاحب! نواب صاحب کیسے اور خان صاحب آپ سلجوتی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے، کچھ تو اکسو کچھ تو بلو، بوئے کیا ہے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب گندھی سے گلاب۔ بنارس سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیا جاتا ہے یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا؟

یہ خط ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر آتا ہے۔ کیا غالب اور حقیقت (بقول حالی، حیوانِ ظریف)، تعایا یہ ظرفیت، جیسے کریں مگوشتہ سطور میں بیان کر آیا ہوں محض ایک دفاعی عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب نے بعض دیگر خطوط میں قرض کے معاملے کو ہنسی میں اڑایا ہے کیا غالب ایسا حساس فکار، زمانے میں اپنی انفرادیت برقرار رکھنے والا اور عزتِ نفس کا حامل نہیں زادہ؟... قرض اور اس کے نتیجے میں بعض بزرگوں کو عام زندگی میں ہمیشہ خطوط کی مانند.... ہنسی خوشی میں مالتا رہتا تھا؟

واقی طور پر مجھے تو اس سے اتفاق نہیں۔

غالب نے خود کو غیر تصور کر کے آپ اپنا تماشا بنائے بغلے کے جس رچان کا ذکر کیا ہے وہ نفسیات دانوں کے لیے نئی بات نہیں۔ یہ وہی وہنی حالت ہے جو انتہا پسندانہ نشاںوں میں تقسیم شخصیت کی صورت پر منتج ہوتی ہے۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر اس کی سیدھی ساوی نارمل اور غیر مریضانہ صورت کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ جب فرد کی ذات اور اندر خارجی ماحول سے ٹکرائے کی سکت نہیں رکھتی یا اس کے تقاضوں سے بطریق احسن عہدہ برآ نہیں ہو سکتی۔ تو وہ ہن گویا دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے ایک حصہ تو خارج سے اپنا رابطہ رکھتے ہوئے اسے تسخیر کرنے کی دھن میں لگا رہتا ہے۔ اور دوسرا وہ جو ہر طرح کی جدوجہد اور اس کے نتائج سے ہاتھ دھو کر لا شعوری محرکات کے زیر اثر پہلے حصے سے دور ہوتا جاتا ہے۔ یوں گویا وہن میں خانہ جنگی سی شروعات ہو جاتی ہے کبھی ایک حصہ شعور پر حاوی ہوتا ہے تو کبھی دوسرا غالب کی مانند بہت سے فن کار اور حساس اصحاب اس کیفیت سے آشنا ملیں گے۔

ژنگل کی مثال اس سلسلہ میں بہت نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی خود نوشت

سوانح عمری "MEMORIES, DREAMS, REFLECTIONS" اس لحاظ سے بہت دلچسپ کتاب ہے کہ اس میں ایک فن کار کی سائیکس کی نشوونما کی بڑی خوب صورتی اور نفسیاتی صداقت سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ اسی میں اپنے بچپن کے حالات کے ضمن میں اس نے لکھا ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو دو حصوں میں منقسم سمجھتا تھا، ایک اچھا لڑکا تھا (جسے سب جانتے اور پہچانتے تھے) دوسرا برا لڑکا تھا، (جسے وہ خود ہی جان سکتا تھا)۔

غالب کا یہ خط بھی اسی نفسیاتی حالت کا غماز ہے، جس میں غرور کا ذہن دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ حصہ جس کی قرض خواہ بے عزتی مگر مدہ ہے میں اور دوسرا طعن و تشنیع سے کام لینے والا اور یہ شدید ذہنی کش مکش کی طرف اشارہ نکلتی ہے۔ ایک اور خط سے غالب کی شخصیت کا ایک الٹا اور چونکا دینے والا پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔ غالب خود کو منخوس سمجھتا ہے۔ غالب جیسا انسان اور زن کا رچی اور دم کا شکار ہو سکتا ہے۔ کیا یہ تعجب خیز نہیں؟ لیکن اس کا کیا علاج کرایا ہی ہے ... لکھا ہے:

غللو الدین خان تیری جان کی قسم! میں نے پہلے لڑکے کا اسم تاریخی نظم کر دیا تھا، وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس سے دہم نے گھیرا کہ میری نحوست طالع کی تاثیر تھی کہ میرا حمد و جہت نہیں۔ نصیر الدین حیدر شاہ اور ابو جہل شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے واجد علی شاہ تین قصیدوں کے قائل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے، جس کے مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے، وہ عدم سے بھی پرے جا پہنچا۔ صاحب دہائی خدا کی میں نہ تاریخ ولادت کہوں گا نہ تاریخ نام توھنڈوں گا۔

خود کو منخوس سمجھنے کے رجحان کی وجہ دریافت کرنی مشکل ہے کیونکہ اس خط

سے یا کسی اور انداز سے اس مسئلے پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑ سکتی۔ میرے خیال میں تو نا قدری اس کی وجہ قرار دی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ناکامی کا کسی نہ کسی کو تو وسوسہ وار ٹھہرنا ہی ہوا۔ قسمت، حالات، آسمان یا نحوست، کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ویسے اس خط سے یہ واضح طور پر نہیں معلوم ہو سکتا کہ خود غالب بھی نحوست کے اس وہم کا باعث کلام کی نامقبولیت کو سمجھتا تھا۔ لیکن انسانی شخصیت کی تشکیل اور انسانی ارتقائی عمل بے حد پیچیدہ ہے،

غالب کے لیے موت اہم ہی نہیں بلکہ اچھا خاصا مراقبہ معلوم ہوتی ہے، اس بارے میں بھی قلمی طور پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ احساس محض بڑھ چلے کا پیدا کردہ ہے یا بعض نفسیاتی یا جنونی کی بنا پر شخصیت کے لیے ایک مستقل مگر نقصان دہ رجحان کی حیثیت رکھتا تھا۔ فراموش کو بھی یہی حالت تھی لیکن اسے اس کی نفسیات دانی نے ہمایا۔ اس کے بعض سوانح نگاروں کے بقول جبلت مرگ کا نظریہ دراصل جن بن کر ذہن پر مسلط رہنے والے احساس کے جن کو بوتلی میں مقید کرنے کا ایک انداز تھا۔ ہم فراموش کی اپنی اصطلاح میں اسے ارتقاء سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ بخود فراموش نے اپنے بعض خوابوں کے تجزیے سے بھی موت کے خوف کی تصریح کی تھی۔

بدقسمتی سے ہمارے پاس ذوق غالب کے خواب ہیں اور نہ ہی کوئی اور شواہد اس لیے طور پر جس طرف اشارہ کریں، اسی طرف جانا پڑتا ہے۔ آخر عمر میں غالب بیماری اور مالی پریشانیوں کی بنا پر خاصا پریشان تھا۔ اپنے کلام میں موت کا ایک صحت مند فلسفیانہ تصور رکھنے والا شخص اپنی موت کی گھڑیاں ہی نہیں گنتا بلکہ دموں کی مانند

پیشین محوئی بھی کر رکھتا ہے :-

ایک خط میں لکھا ہے :

آپ جانتے ہیں کہ کمال یاس متقنی استغفار ہے بس ! اب اس سے زیادہ
یاس کیا ہوگی کہ باسید مرگ جیتا ہوں ! اس سے کچھ متقنی ہو چلا ہوں ،
دو خوشانی برس کی زندگی اور بے ہر طرح گزر جائے گی . مانتا ہوں کہ تم کو
ہنسی آنے لگی کہ یہ کیا کہتا ہے . مرنے کا زمانہ کون بتا سکتا ہے ! اب ہم
کچھ چاہے اور ہم سمجھتے ہیں برس سے ایک قطعہ لکھ کر رکھا ہے :

من کہ باشم کہ جاوداں باشم
چوں نظیری نمائند و طاب مُرد
در بگویند در کدای سال
مُرد غالب بگو کہ "غالب مُرد"

اب ۱۳۴۵ء ہے . غالب مُرد کے ۱۳۴۴ء بنتے ہیں . اس عرصہ میں جو کچھ سرت

پہنچتی ہے پہنچنے سے ورثہ پھر ہم کہاں ؟

ہنسی سطر میں جو سرت کوٹ کوٹ کر جبری ہے . اس سے قطع نظر یہ
امر بھی باعث دل چسپی ہے کہ یہ تاریخ وفات ملک الموت کو پسند نہ آئی ! کیونکہ
پھر لکھا ہے :

۱۳۴۵ء میں زمزم امیری تکذیب واسطہ تھا مگر ان تین برس میں ہر
روز مرگ نو کا مزہ چکھتا رہا ہوں ، حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست
کی نہیں ، پھر کیوں جیتا ہوں . روح میرے جسم میں اب اس طرح گھبراتی
ہے جس طرح طائر تنفس میں کوئی شخص کوئی اختلاط کوئی جلسہ
کوئی مجمع مجھے پسند نہیں . کتاب سے نفرت ، جسم سے نفرت ، روح سے

نفرت، یہ جو کچھ لکھا ہے بے مبالغہ ؟
 اب اس پیش گوئی کے پتہ نہ ہونے کی یہی ایک وجہ ہو سکتی ہے کہ انسانوں اور
 زمانے کی مانند خدا کو بھی شکا روں سے دشمنی ہے ۔

غالب کی نرگسیت

قافیہ ردیف کی پابندی کے ساتھ ساتھ دو مصرعوں میں بڑے سے بڑے مضمون کے سمو دینے کو غالب کے الفاظ میں تنگنائے قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن بعض اوقات کامیاب انہما میں کادٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں ایسی نفسیاتی ہمت کی حامل ثابت ہوتی ہیں کہ اس سے شاعر کے نفسی رجحانات کی کئی تفہیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات ایک اشاریہ کی صورت یقیناً اختیار کر لیتی ہیں۔ اسی بے توقل نقطہ نظر سے لیکر آج کے دور میں فراق بہک ہر انفرادیت پسند غزل گو کے اشعار میں نفسی اہمیت کے ایسے اشعار مل جاتے ہیں کہ جن سے اس کی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کو بھی سمجھا جاسکتا ہے، جن کی جانب تذکرہ نگاروں یا جدید نقادوں کی نگاہ نہ گئی تھی۔

غزل میں قافیہ کی پابندی کے خلاف بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، لکھا جا رہا ہے۔ اور لکھا جائے گا۔ یہ تمام اعتراضات غلط نہیں قرار دیے جاسکتے اور خاص مضمون میں اس معاملہ کے تمام فنی پہلوؤں کا احاطہ ہی مقصود ہے۔ میں صرف قافیہ کی

نفسیاتی اہمیت اجاگر کرنی چاہتا ہوں کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے اشعار قافیہ ہی کی بنا پر نفسیاتی اشایہ کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ قافیہ پر غالباً سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس میں شاعر کا خیال قافیہ کے تابع ہے۔ لیکن میری دانست میں، اسی سے قافیہ کی نفسیاتی اہمیت جنم لیتی ہے۔ کیونکہ غزل کی تخلیق میں شاعر کا ذہن تلازمہ خیالات کے اصول کے تحت کام کرتا ہے۔ تلازمہ خیالات اہم نفسیاتی مباحث میں سے ہے اور اس کی لمبی چوڑی وضاحت کیے بغیر اتنا ہی بتا دینا کافی ہے کہ وہ پہلے سے دیسپلن کی مانند ایک خیال سے دوسرے خیال کا چمچ روغن روشن ہوتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کا جنم لینا لا شعوری عوامل کا مہونہ منت ہوتا ہے۔ ناآسودہ خواہشات (میلان کی تحلیل کے لیے فوق الانا) (SUPER EGO) کی آنکھ بچا کر شعور کے چور و دواڑوں سے دُشمنانہ جھانک لینے ہی پر اکتفا کرتی ہیں۔ گو شعور اور اس کے پہرے دار بھی سخت ہیں۔ لیکن یہ ناآسودہ خواہشات خوابوں، قلم اور زبان سے غلط الفاظ کے ٹپک پڑنے اور ایسے ہی بظاہر بے غور طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اس اصول کو مد نظر رکھتے ہوئے پہلے تحلیل نفسی کے حامیوں اور جداواں شریک نے آزاد تلازمہ کو اپنی معالجاتی تکنیک میں کافی سے زیادہ اہمیت دی۔ بلکہ رنگ نے تو اس پر ایک مفصل کتاب بھی لکھی۔

عمل تخلیق بظاہر غیر پیچیدہ معلوم ہوتا ہے، خصوصاً آمد کی صورت میں تو یہیں گتا ہے۔ گویا شعر پہلے سے ہی ذہن میں موجود تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غزل گو یا کوئی بھی فنکار، مصروفِ تخلیق ہو تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے ساتھ مل کر ایک نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ اور نفسی میلانات ایک خاص انداز سے

شعور کو اپنے رنگ میں رنگنے کے لیے سخی کناں رہتے ہیں اور پھر لا شعوری عوامل ان سب پر مستزاد! یہ سب مل کر اس اعصابی تناؤ پر منتج ہوتے ہیں جو صرف کامیاب تخلیق ہی سے آسودگی پاسکتا ہے۔ اسی لیے تو تخلیق کے وقت ادیب اور فن کار بعض اوقات جس ذہنی کرب اور روحانی آویٹ سے دوچار ہوتے ہیں، اسے صرف بچہ کی پیدائش ہی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ پھر تخلیق یا موضوع کی خاطر خواہ انجام دہی کے بعد وہ کسی ماں جیسا ہی سکون اور فخر محسوس کرتے ہیں جس طرح ماں اپنے بچوں کی درجہ بندی نہیں کر سکتی۔ اسی طرح ادیب اور فن کار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتا، لیکن تخلیق کی اس کے علاوہ ایک صورت اور بھی ہے، اس صورت میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ارتعاشی EMOTIONAL حالت میں پاتا ہے۔ ایسی حالت جسے صوفیاء کے جذب اور مستی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ صوفی اپنے سامنے ایک اعلیٰ اور ارفع ہستی (خدا) کو محسوس کر کے خود فراموش ہوتا ہے، اسی طرح شاعر بھی لا شعور سے مبہوت ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر دو کیفیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں۔

یہ تفصیلی تجزیہ اس لیے ضروری تھا کہ تنگنائے غزل نے کئی شاعروں کے لیے نفسی مریحہ کا کام کرتے ہوئے ان سے ایسے اشعار ادا کرائے جن سے آج ہم انکی شخصیت کے بارے میں بہت کچھ جان سکتے ہیں۔ قلی قطب شاہ، ولی، میر، غالب، مومن، جنت، فرق وغیرہ کی غزلوں میں ایسے اشعار کی کمی نہیں، جنہیں نفسیاتی اشاریہ قرار دیا جاسکے۔

غالب کے بیشتر شخصیت نگاروں نے اس کی انفرادیت پسندی، عزت نفس، جدت پسندی وغیرہ کا خصوصی تذکرہ کیا ہے، اگر ان اور اس نوع کے دیگر شخصی

رجحانات کو کسی ایک نفسیاتی اصطلاح سے ظاہر کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ خیال میں ٹرگیت سے بڑھ کر اور کوئی مفہوم اصطلاح نہ ملے گی۔ کیا سبھی فنکار روایت کے نگہیں کی مانند اپنے ہی فن کو آئینہ بنا کر اس میں اپنا عکس جمیل دیکھنے میں محو رہتے ہیں؟ کیا فن میں ٹرگیت کا اظہار یا تسکین قاری کے لیے مفید ہے یا غیر مفید؟ اور کیا یہ رجحان بذاتِ خود صحت مند بھی ہے؟ یہ اور ایسے ہی دیگر سوالات دلچسپ تو ہیں لیکن ان کی تفصیلات میں جانا اس مضمون کے موضوع سے خارج ہے۔ اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ اگر صرف شاعر کے کلام سے کوئی مخصوص نفسی کیفیت (مثلاً ٹرگیت ہی) جھلکتی ہو تو اسے شخصیت کا مستقل رجحان قرار دینے میں جلد بازی سے کام نہ لیتے ہوئے سوانحی مواد یا دیگر قابلِ حصول خارجی شواہد سے بھی استفادہ کرنا چاہیے۔ گو ہمارے قدیم شعراء کے بارے میں نفسی اہمیت کا مواد..... جیسے خطوط انوائسری یا نحو وثقت سوانح حیات..... بالعموم دستیاب نہیں۔ اس لیے جو تھوڑا بہت مواد ہے اسے ہی زیادہ سے زیادہ کام میں لانا چاہیے۔

نفسیاتی حیا تحقیقی، مقاصد کے لیے کسی دیوان کا مطالعہ کرتے وقت غزلوں کی تاریخ تحریر سے لاعلمی نفسی مطالعہ میں سب سے زیادہ رکاوٹ بنتی ہے، بلحاظ ردیف حروفِ تہجی کی ترتیب زمانی نہیں اور جب تمام غزلیں ردیف کی لڑی میں پروردی جائیں تو ان سے کسی شاعرانہ جذبہ کے آغاز اور تمدن بھی ارتقاء یا انحطاط کا اندازہ لگانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ اس مضمون ایسے کسی بھی نفسی مطالعہ میں حالاتِ زیست اور خصوصیت سے مخصوص اثرات کے حامل نفسی حوادث کی روشنی میں جب تک کلام کا تجزیہ نہ کیا جائے۔ اس وقت تک اخذ شدہ نتائج کے ادبی لحاظ سے دلچسپ ہونے کے باوجود ان کی نفسی صداقت کی قسم نہیں کھائی جاسکتی۔ یوں بھی فن کار کی پیچیدہ تر شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ آسان نہیں ہوتا۔ لیکن جب

شاعر اور نقاد میں ایک صدی حائل ہو تو یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔
غالب کا معاملہ بعض اور شعراء کی مانند اتنا مشکل نہیں۔ اس کی زندگی اور فن کے بارے
میں قابل احتمال تصانیف کے علاوہ خود اس کے خطوط بھی موجود ہیں۔ یہ خطوط نفسیاتی
لیڈ سے ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس میں اس کی شخصیت کی کئی
جھلکیاں دکھیں جا سکتی ہیں۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آتی ہے
اور وہ یہ ہے کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے۔ اپنی فطرت
قطع خیالات، نظریات وغیرہ میں غالب سب سے نمایاں نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا
ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا نفسی مواد موجود نہیں جس سے ہم
اس کی شخصیت کے عناصر ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے
پے اس کی تحلیل نفس کر سکیں۔ اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں
قیاس سے ہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ اسی احساس برتری کی پیداوار ہوگا جس کی اساس
احساس برتری بن کرتا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ غالب میں ذاتی
برتری کا احساس خاص شدت سے ملتا ہے۔ وہ اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبتاً بدچرا
فر کرتے تھے۔ ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کو یہ اشتیاق
عسرو خاطر نہیں نہلاتے تھے، بہتادریں بیدل کا قبیح، خامض مضامین اور اسلوب۔

۱۔ منشی شیونرائن کو ایک خط میں لکھا ہے۔ غلاب اسد اللہ خان لکھو یا مرزا

اسد اللہ خان بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے؟

۲۔ فارسی ہیں تاہم اپنی نقش ہائے رنگ رنگ

بگزار از مجموعہ اردو کہ بیرنگ من است

..... یہ سب کچھ خود کو دیگر شعرا سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا۔ اسی طرح جب اردو خطوط کا آغاز کیا تو اپنے لباوے اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جدت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی ماہ نکالی۔ اس کا دعویٰ انہوں نے پانچ آہنگ میں بھی کیا ہے؟

غالب کے خطوط سے اس کی جو نگرانی تصویرا بھرتی ہے۔ اس میں اشعار مزید رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ اس نے کہا تھا:

شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

نفسیاتی لحاظ سے یہ واقعی درست ہے اس کے بعض اشعار ایسے اشعار جو غزل کے روایتی اور سکہ بند مضامین سے ہٹ کر ہیں..... واقعی اس کے دل (اور ذہن) کا معاملہ کھول کر رکھ دیتے ہیں۔

اس موقع پر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ غالب کے تمام کلام ہی کو نگرانی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس کا مزاج فلسفیانہ تھا اور اس نے زندگی و احساس کے مسائل پر فلسفیانہ انداز سے ہی نہ سوچا بلکہ غم کا تو باقاعدہ فلسفیانہ تصور بھی ملتا ہے۔ اسی طرح کچھ تصوف بھی ہے۔ گو وہ برائے شعر گفتن ہی نہیں کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسکے ذکا رنگ کلام پر صرف رنگیت کا ییل چسپاں کر کے اپنی دانست میں اس کی تحلیل نفسی کر دینا

۱۔ - مشکل ہے زبیں کلام میسا اے دل

ہوتے ہیں طول اس کو سن کر جاہل

آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش

گویم مشکل و گمراہ گویم مشکل !

۲۔ - غالب... خطوط کے آئینہ ہیں !

غالب کی تمام شاعری کو غلط رنگ میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے قارئین کو گمراہ کرنے کے مترادف بھی ہو گا۔ لیکن اس احتیاط پسندی کے باوجود اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے کلام میں فرگیت ایک قوی رجمان کی صفت ہی میں نہیں ملتی۔ بلکہ یہ رجمان ایک مخصوص انداز سے اظہار بھی پاتا ہے۔

غالب کی غزلوں میں فرگیت اپنے سیدھے سادھے مفہوم یعنی الفت و ذات ہی میں نہیں ملتی، بلکہ منشور PRISM سے گزرتی شاعر کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے۔ وہ اپنے عیوب پر نازاں ہو یا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ برتے، وہ پرانے عاشقوں پر حق کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا رشک کا مریضانہ اظہار ہو اور یا پھر خالص قتل۔ اس نے ان سب پر اپنے مخصوص انداز میں اشعار کہے، لیکن ان سب نے جلا فرگیت ہی سے پائی۔

مندرجہ ذیل مثالوں سے اس کی وضاحت ہو جائے گی۔

ٹوہا نپا کفن نے وارغ عیوب پر رنگی
میں ورنہ ہر لباس میں نگہ وجود تھا

دیرائے معامی تنک آبی سے ہوا تنک
میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

ہو گا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے چہ بدنام بہت ہے

عرض کیجے جو ہر اندیشہ کی گہری کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرایہ جل گیا

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
صحرایہ ہماری آنکھ میں اک مشتِ خاک ہے

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملے
کلام میں میرے ہے جو فتنہ کہ ہر چاند ہوا

ابنِ تمام اشعار میں روایتی مضامین کو روایتی انداز اور بعض اوقات مبالغہ سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن غور سے یہ واضح ہو جائے گا کہ یہ روایتی مضامین اور بیان کا مبالغہ دونوں ہی غلبہ کی ہیں۔ اور ان تمام اشعار میں متنوع انداز سے اس نے اپنی ذات کو PROJECT کرنے کی کوشش کی۔ اس موقع پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایسے روایتی اشعار تقریباً ہر غزل گو کے ہاں مل سکتے ہیں، پھر غلبہ کے ان اشعار نے کیوں نفسِ اہمیت حاصل کی؟ دیگر شعراء کے ہاں یقیناً ایسے اشعار ملتے ہیں اور خاصے جھٹلانے کی ہی ضرورت ہے۔ اور اگر ان کے کلام میں نرگسیت کے غماز اور اشعار بھی ملیں تو اس نوع کے بظاہر عام اور گھسے پٹے مضامین والے اشعار بھی نفسِ اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ (اس ضمن میں میر کی مثال بھی دی جاسکتی ہے،

غالب کے یہ اشعار بھی روایتی ہونے کے باوجود اسی بے نفس اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ کہ اشعار سے غالب کی شخصیت کی بننے والی تصویر کو مصوری کی شبیہ سے نہیں بلکہ کسی "MOSAIC" سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ایسے اشعار جب انوکھا زاویہ یا نیا رنگ مہیا کرتے ہیں۔ تو پھر روایتی اور پامالی ہونے کے باوجود انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ان روایتی اشعار کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے ضمن میں اس نے بعض اوقات روایت شکنی کا ثبوت دیتے ہوئے کہیں بلا واسطہ اور کہیں بالواسطہ طور سے اپنی ہر گیت کو اجاگر کیا ہے۔ اس مقصد کے لیے ان اشعار کا مطالعہ بے حد دلچسپ ہے۔ جہاں دنیاۓ عشق کے مسئلہ تو انہیں اور بعض نامور ہستیوں کے ساتھ اپنا موازنہ کرتے ہوئے ان پر غمزے اپنی ادراپنے عشق کی برتری ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے۔ یہ مثالیں نمایاں ہیں:

تیشے بغیر مر نہ سکا کو حکن اسد
سرگشتہ فجارِ رسوم و قیو و تھا

عشق و مزدور جی عشرت گز خسرو کی جنوب
ہم کو تقسیم نہ کو نامی فساد نہیں

لازم نہیں کہ محض کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اسے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

کیا فرض ہے کہ سب کوٹے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

منا تعلیمِ دس بے خودی ہوں اس زلمے سے
کہ جنوں لام الف کھتا تھا دیوارِ دبستان پر

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنکِ فخر فی منصور نہیں

پہلے اشعار کے برعکس ان اشعار میں نہ تو روایتی مضامین ہیں اور نہ تخلیقِ تم کا
مبالغہ ہی۔ بلکہ جدت پسندی سے کام لیتے ہوئے بعض روایات اور مسلمات کی تکذیب
تو کی لیکن اس اخلاص سے کہ ساتھ ہی اپنی ذات بھی ابھرتی ہے۔ پہلے شعروں کو اپنی
ذات کا واضح طور سے تذکرہ نہیں کیا گیا۔ لیکن فریاد کو یوں سرگشتہ نما رہسوم و دیود
کہا گیا کہ قاری کے ذہن میں خود بخود ہی تعاقب سے غالب کا شوق آجاتا ہے، جس میں
تیشے کے بغیر ہی مرا جاتا ہے :

مر گیا صد مڑ یک جنبشِ لب سے غالب

تا توانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

نزل کی سب سے قدیم اور اہم روایت عشق ہے۔ اور غالب اس روایات کی
علامت پر ہی طنز نہیں کرتا بلکہ وہ تو صحن پر بھی چوٹ کرنے سے گریز نہیں کرتا :

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن

دست مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غارہ تھا

اس انداز کے حامل اشعار زیادہ نہیں، لیکن جو تھوڑے بہت ہیں انکی ہیئت

اس بنا پر مست کم اپنی ذات میں مست اور اپنے وجود کے حسن میں غرق کوئی ترگس ہی
طعن زن ہو سکتا ہے :

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غائب

ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہربان کیوں ہو

اس تمام نزل میں محبوب سے خطاب کا جوا انداز رکھا گیا ہے اس کا اندازہ اس

ایک شعر سے ہی لگایا جاسکتا ہے :

وفا کیسی کہیں کا عشق جب سر پہوڑنا ٹھہرا

تو چلے سنگِ دل تیرا ہی سنگِ آستان کیوں ہو

محبوب سے خطاب کا یہ طریقہ ایک نئی بات تھی۔ یہ ایک ایسے عاشق کے جذبات

ہیں جو خود کو کم تر نہیں سمجھتا۔ اسی لیے تو غائب یک طرفہ محبت کا قائل نہیں۔ اب تک تو

نزل کا عاشق عشق کی آگ میں جلتا اور اس پر ناز کرتا ہے، لیکن غالب نے عشاق کی

اس جھڑ سے خود کو یوں غیر کر دیا :

نوازش ملتے بے جا دیکھتا ہوں

تغافل دے رنگیں کا گلہ کیا ؟

۱۔ غالب کا ایک غیر مدون شعر یوں ہے :

مزا تو جب ہے کہ اسے آؤ تار سا ہم سے

وہ خود کہے کہ بتا، تیری آرزو کیا ہے ؟

نگاہ بے محابا چاہتا ہوں
تلافی ملے تمہیں آزما کیا؟
من اسے غارتِ حجر جس و فائن
شکستِ قیمتِ دل کی صلا کیا؟

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گرے
ناز کیسوں بہائے حسرتِ ناز

اور اس رعبان کی انتہا پسندانہ مثالیں یوں ہیں ،
وہ غور و غور نازیاں یہ محابا پس وضع
راہیں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بھٹکے کیوں

وہ اپنی غور چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں پلین
بک سون کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سگڑاں کیوں

محبوب کے بارے میں ایسا رویہ رکھنے کی سب سے بڑی وجہ الفتِ ذات ہے
اور ایسی مسلسل غزلوں، متفرق اشار اور مقطعوں کی کمی نہیں جنہیں ترغیبت کی واضح
مثال قرار دیتے ہوئے اس کی ذات کے لیے کلیدی اہمیت کا حامل قرار نہ دیا جاسکتا ہو
اس موقع پر مطلع کا خصوصی تذکرہ کیا گیا کہ نفسیاتی لحاظ سے غزل میں مطلق اس بنا پر
خصوصی اہمیت اختیار کرتا ہے کہ تخلص کی وجہ سے بعض اوقات شاعر اسے بالکل ذاتی
بناتے ہوئے اس سے ترغیبت رعبان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ تعلق
کی فریل میں آنے والے تمام مضامین واصل ترغیبت کے غماز ہوتے ہیں۔۔۔ جرنیلوں
پر چڑھیں ، ناقہ دری زمانہ ، فن کا زعم اور الفتِ ذات کے تحت خالص شخصیت انداز اپنا نا۔۔۔

غرضیکہ اس میں خاصا تنوع ملتا ہے ، ایسا شعرا غزل کے درمیان بھی مل سکتے ہیں ، لیکن تخلص کی بنا پر مقطع میں یہ نفسی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں و تخلص کا انتخاب جن غزلیں رجحانات کی آئینہ داری کر سکتا ہے ان کا مطالعہ اور تفصیل کا موقع یہاں نہیں بہنا ہے کچھ بعض مقطعات ہی ان کی فرگیت پر روشنی ڈالتے ہیں :

ہیں اور بھی دنیا میں خنود بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غائب کا ہے اندازِ بیاں اور
جو یہ کہے کہ رینہ کیونکر ہو رشکِ فارسی
گفتہ غائب ایک بار پڑھکے اسے سنا کریوں
اور اس مقطع میں غرضی کا ناز سے فرگیت کو ابھارا ہے :

غائب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئے ناز زار کیا کیجیے ہائے پائے کیوں
غائب کی فرگیت مقطعوں کے علاوہ بھی اظہارِ پائی ہے :

دردِ خودِ تہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا
بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود میں ہیں کہ ہم
اٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

اس ضمن میں ان کی بعض (مستطیل) غزلیں بھی خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں ، ان کے مطالعے درج ذیل ہیں :

ہر قدم دوئی منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیا باں مجھ سے

باز کچھ اطفال ہے دنیا میرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعوں میں سر فہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے۔ اور میرے خیال پر غالب ہی کی نہیں بلکہ اردو کی بہترین نرگسی غزل ہے۔ اس کا مطلع اور مقطع درج

ہیں :

حسن غمزہ کی کشاکش سے چٹا میرے بعد

پارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

آتے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب

کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

ان تینوں غزلوں کی ردیفیں بھی نفسیاتی دلچسپی کی حامل ہیں۔ ردیف کوذات کا حوالہ بنا کر غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا نماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے بولاشوری تسکین پار رہا تھا۔ وہ اسے ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور ایک ہی جذبے کی حامل مسلسل غزل لکھواتی ہے، یہی وہ مواقع ہوتے ہیں جب لاشعور تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔

غالب کا شدید بلکہ مریضانہ رشک بدقوی سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے میرے خیال میں اس کا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ نرگسیت کے پہلے اور توذات کے دائرے سے نکلنا اور مریضانہ حالتوں میں اچھی خاصی دلدل ثابت ہونے والی الفت و ذات سے چٹکا کر پانا ہی آسان نہیں، لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھتا تو پھر وہ کیونکہ اس سے اپنی ذات کی تطبیق کر لیتا ہے۔ اس لیے اس کی محبت بھی روایت کے نرگس ایسی ہوگی۔ یعنی محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھا جائے گا۔ یوں محبوب محض گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر الفت و ذات اور اس

سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور رفیع تر عادت کا روپ
 و حار لیتا ہے۔ غالب کا یہ شعر تحلیل نفسی کے فزکی مفہوم کی خوب صورت ترین تشریح ہی
 نہیں کرتا بلکہ محبوب سے فزکی محبت کی اساس بھی ہبیا کرتا ہے،

پچہ کہتے ہر خود مین و خود آمار ہوں نہ کیوں ہوں

بیشما ہے بُستِ آئینہ سیما مرے آگے

یوں بُستِ آئینہ سیما سے محبت دراصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے اس
 پر مستزاد اپنے حسنِ اقبال کا احساس جو اور بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے غالب
 کی فزکیت بھی جب اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیوستگی کے لیے ایک مرکز تلاش کر
 لیتی ہے۔ تو وہ کیونکہ بنیادی طور سے صحت مند نہ نہیں۔ اس لیے تصرفیت کو جنم دے
 کر رشک و حسد کے لیے پیچھے ہم پہنچاتی رہتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار غالب ایسا فزکی
 ہی گمہ سکتا ہے :

کیوں جل گیا نہ تابِ دُرخِ یار دیکھ کر
 جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

اُبھرا ہوا اقبال میں ہے اُن کے ایک تار
 مرتا ہوں میں کر یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرہ غیر کا گلہ
 ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

پھوٹا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک پہ پہچتا ہوں کہ جاؤں کہ گھر کو میں ؟

دیکھنا قسمت کو آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گواہ نہیں کرتے
مرتے ہیں دے ان کی تمنا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہو دے مدی کا ہمسفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونا چائے ہے مجھ سے

مرد عاشق کی مثال — غالب

تجنی منحل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں بس چہرتے ہیں اسے مار دیتے ہیں میں بھی منحل
بچہ ہوں، عمر پھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھا ہے، خدا کا دھڑکا
کو بچنے اور ہم دونوں کو لای کر زخم مرگ دوست کھائے بیٹھے ہیں، منفرت
کمرے، چالیس بیابیس برس کا یہ واقعہ ہے، با آنکہ یہ کوچہ ٹھٹ گیا، اس
فن سے بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں، لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد
آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔“

اس خط سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ محبوب سے تعلقات کے معاملے میں غالب غرا

شاعر ہی نہ تھا بلکہ مرد ہی تھا!

غزل کی شاعری میں غالب پہلا مرد عاشق نہیں بلکہ اس سے پہلے بھی کئی شاعر

اپنے اپنے محبوبوں کے مخصوص قصہ سے اپنی اپنی مردانگی کے اظہار کی کوشش کر چکے
ہیں، قلی قطب شاہ سے لے کر آج کے غزل گو شعراء تک اکثریت کے روایتی عشقیہ
مضامین باندھتے رہنے کے باوجود بہت سے شعراء میں نفسیاتی رجحانات ذاتی زندگی

جذباتی حادثات اور جنسی میلانات سے جنم لینے والی مروانہ انفرادیت کی بنا پر واضح طور
 سے امتیاز بھی کیا جاسکتا ہے۔ اسی لیے تو قلی قطب شاہ، ولی امیر اجڑت، مومن، داغ،
 حسرت اور فراق وغیرہ کے نام سے ہی ہمارے سامنے ان کے عشق کا ایک مخصوص تصور
 اور محبوب کی ایک واضح تصویر ابھرتی ہے، بلکہ شرف نگاہی برتنے پر اس سے ہم شاعر
 کی شاعرانہ انفرادیت کی تفہیم کے ساتھ ساتھ بعض شخص اور نفس میلانات کا کھوج لگا سکتے
 ہیں، اسی سلسلے میں ایک اور نکتہ بھی روشن ہوتا ہے کہ کچھ شعرا نے عشق، اس کی مختلف
 انواع کیفیات اور ان کے زیر اثر فرد کی رنگ برنگی دنیا کی عکاسی پر زیادہ توجہ دی ہے۔
 جب کہ بعض محبوب کو مرکز بنا کر اس کے گرد جذبات، احساسات، خیالات اور تصورات
 کا ایک ظلم خانہ تعمیر کرتے ہیں، قلی قطب شاہ، ولی اور میرا ولی الذکر اور بقیہ شاعر و خراج الذکر
 غروہ سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں، بلکہ ہر عشق اور محبوب ایک ہی نکتے کے دورخ ہیں۔
 بلکہ بعض کو شراف بھی معلوم ہوتے ہوں گے، لیکن ان میں نازک سا فرق ملتا ہے۔
 عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ سائیکی کی گہرائیوں سے پھوٹنے کے
 ساتھ ساتھ بعض اوقات فرگسی رجحانات سے بھی رنگ متعارفیتا ہے، اپنی انتہائی صورتوں
 میں یہ خود محبوب سے بھی ماوراء ہو کر فانی عشق کی منزل تک پہنچا کر اس نفسی کیفیت
 کو جنم دینے کا باعث بن سکتا ہے، جہاں فرد فطرت کے حسن اور کائنات کے ذرہ ذرہ میں
 کسی اور ہستی کا جلوہ بھی دیکھنے لگتا ہے۔ لیکن محبوب سے وابستہ تصورات بالعموم فرد
 کو اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دیتے اور اپنی اصل میں یہ کسی پیکر اور بت کے
 مرہون منت ہوتے ہیں اس میں جنس کی بھی کافی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔
 اگر اس کا اظہار گھٹیا طریقہ سے ہو تو وہ جرأت، دیادگی، کھنوسی شعراء کی معاذ اللہ
 کا روپ دھارتی ہے اور اگر صحت منددرد میں رہے تو حسرت اور فراق کی غزل کو جنم
 دیتی ہے، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، ان میں بہت نازک سا فرق ہے اور ہم کسی طور سے

بھی عشق یا محبوب سے متعلق مضامین کی خانہ بندی نہیں کر سکتے نہ تمام شعراء کی اسی بنا پر درجہ بندی ممکن ہوگی۔ کیونکہ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ ایک عشق کے دید سے محبوب کے تصور تک پہنچے اور دوسرا محبوب کی وساطت سے عشق کے دوز سے آگاہی کے بعد خود آگاہی حاصل کرے۔

ان نمائندہ شعراء کے تجزیہ میں غالب کا نام شعوری طور سے نہیں دیا گیا کیونکہ غالب نے عشق اور محبوب دونوں ہی کے بارے میں اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز سے تو سوچا مگر جس چیز سے اس کی عشقیہ شاعری انفرادیت حاصل کرتی ہے وہ اس کی ایک اور ہی خصوصیت ہے یعنی محبوب سے تعلقات کا انداز !

غالب سے پہلے دبستان لکھنؤ کے شعراء نے تصوف کے زیر اثر جنم لینے والے عشق کے مجرّد تصور کو ختم کر کے اسے زندگی کی عام سطح پر لاکر جنسی جذبات اور حیاتیاتی تہیات سے ہم آہنگ کر کے اگرچہ غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ تو کیا۔ مگر طائفیت اور معاشرہ کی انحطاط پذیریری نے انہیں ابتذال، مستی لذتیت اور سوتیانہ پن کے مراحل سے گزر کر ریشتی کی دلدل میں پھنسا دیا۔ ہمیں یہ سب کچھ مومن کے دل بھی ملتا ہے اور انہوں نے خود بھی کم از کم نصف درجن عشق تو ضرور ہی کیے ہوں گے۔ مگر بعض اوقات ذاتی مبالغہ کے بیان کے باوجود انہوں نے صحت مندی، جذباتی توازن اور حیوانی امتثال کا ثبوت دیا، اور اس اس عشق کے جنس پر استوار ہونے کے باوجود کلام جنسی دلدل نہیں بن جاتا، غالب کا معاملہ ان سب سے قدرے جدا ہے۔

ادبی روایات نے ابلاغ کا جو سانچہ اس تک بہم پہنچائی تھا وہ اتنے سنگائے سخن کے باوجود اپنانے پر مجبور ہی نہ تھا بلکہ یہ بھی احساس تھا کہ :

ہنتی نہیں ہے باوہ دساغ کہے بنسیر

اپنے ہم عمروں کے ساتھ ماضی کے عظیم شعراء کا عشقیہ کلام بھی اس کے سامنے تھا۔

جن میں تصوف اور معاملہ بندی کی دو انتہاؤں کے درمیان عشق و محبوب کے سلسلے میں بہت کچھ کہا جا چکا تھا۔ ان سب پر مستزاد اس کی اپنی انا اور پندار... جس نے بیدل کے نتیجے میں الجھے الجھے مضامین بندھوائے، تو کبھی نسلی برتری اور فاری وطنی کے احساس نے اسے ہوا دی۔ اور عام وضع قطع سے لے کر خطوط تک جدت اور نئے اسلوب کی صورت ہیں اس نے گونا گوں طریقوں سے انائی انہار کی راہیں تلاشیں۔ اور یہی وہ عوامل ہیں جو محبوب سے تعلقات کے انداز کا تعین کرتے ہیں، غائب غزل کی روایات سے بغاوت کر کر سکتا تھا۔ کیونکہ دیگر شعراء کی مانند اس کے شعری احساس کی اساس غزل اور اس کی روایات پر ہی مبنی تھی۔ نقاتی اچے اور انفرادیت کے باوجود وہ اظہار کے اس سانچے میں ڈھلنے والے روایتی مضامین بھی ادا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ محبوب کے سرا پایا اس کے حسن سے پیدا شدہ کیفیات کے ابدان میں باہمی انہی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لیا گیا ہے۔ ان میں غزل کے مزاج سے ہم آہنگی پائی جاتی ہے :

دیکھو تو دلفریبی انداز نقش پا
موج خرام یار بھی کیا گل ستر گئی

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

۱۔ منشی شیونرائن کو ایک خط میں لکھا ہے :-

نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خاں بہادر کا لفظ دونوں حال

میں واجب اور لازم ہے "

لوند ہے مویج سے تری رفتار دیکھ کر

اجزائے کلام اسی انداز کے حامل ہیں ۔

جہاں ہمک انا کا تعلق ہے تو یہ بھی غزل کے مزاج سے ہم آہنگ احساس نہیں

اور وہ بھی وہ غزل جس میں تصوف فرد کو جزوی مانندگی میں مدغم ہونے کا مشورہ دیتا ہو اور میری کہتا ہے :

خدمت میں اس صنم کے کئی عمر پر ہمیں

مگرایا کہ اس سے روز نئی بندگی ہوئی

تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گویا

یہیں تنوں کے عاشق ہیں زرد خرمیہ ہم

دور پیشا غبار میر اس سے

عشق بن یہ ادب نہیں آتا

میر کا خصوصی تذکرہ یوں کیا گیا کہ غالب نے شعوری طور پر معتقد میر بننے

کی سعی کی تھی۔ یہ پیروی محض سادگی بیان تک ہی محدود رہ سکتی تھی۔ کیونکہ میر اور

غالب کے مزاج میں خاک بسراور عرش نشین ہونے کا اتنا التزام ملتا ہے کہ اسے بعد

اسی کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے میر کے شاعرانہ ہجے کا یوں تجزیہ کیا ہے :

”میر کا ہر درد مندوں، مصیبت زدوں، فاقہ بازی قلندروں، سیلابیوں

کا سا بوجہ ہے جس کے پیرایوں میں غریبانہ مسکینی، دیہاتی معصویت

عاشقانہ مجبوری، مسافرانہ کسپہر سی اور مجنوںانہ خجوطہ الحواسی پائی

جاتی ہے۔“ (نقبر میر، ص : ۳۱۳)

کیا یہ سب کچھ غالب کے بھرپور شاہکار مزاج میں بھی ہے ؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ غالب ایک مرد عاشق ہے اور مرد یکطرفہ عشق کے قائل نہیں ہوتے، مگر روایتی طور سے غالب نے بھی محبوب کی جفا، اپنی ناکام وفا، عشق کی حواں نصیبی وغیرہ کے مضامین باندھے ہیں کیونکہ اس کا اصل انداز یہی ہے۔ اور یہی اس کے عشقیہ کلام کو سمجھنے کے لیے کلید بھی۔ کیونکہ اسی سے وہ محبوب سے عاشقانہ تعلقات کے انداز کا تعین کرتا نظر آتا ہے اور مجموعی رویہ کچھ اس قسم کا ہے :

وہ اپنی خون نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
بک سرہن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگرم کیوں ہو

وفا کیسے کہاں کا عشق جب سر چھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو

وہ وہ غور و غور نازیباں یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

اگر اس خود پسند شاعر کے محبوب سے تعلقات کے انداز کا نفسیاتی مطالعہ کیا جائے تو دور جہانات خصوصی طور پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ ایک اذیت پرستی اور دوسرا رشک۔

اذیت پرستی پر مبنی مسرت ایک مرض ہی ہے۔ بہت سے پیچیدہ نفسی عوامل کی بنا پر محبوب (یا کسی اور) کے ماتحتوں جسمانی یا ذہنی آزار و اذیت پانے پر مسرت یا لذت حاصل کی جاتی ہے، اذیت سے حفظ کی کیفیت اگر ذہن تک محدود رہے تو وہ مسرت بن جاتی ہے لیکن جنس سے وابستگی کے بعد یہ جسمانی لذت کا روپ دھار

ہوتی ہے۔ یوں تو غزل میں تیغ تلوار، خنجر، کٹار، تیرو تفتنگ وغیرہ کی مدد سے ایک پورا اسلمہ خانہ ملتا ہے۔ لیکن غالب نے محبوب کے حسن کی داد کے لیے ان تشبیہوں اور استعارات سے کام لینے کے ساتھ ساتھ اپنے حریص لذت آزار ہونے کا بھی ذکر کیا ہے اور خوب کیا ہے :

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخم سوزن کی
کھجیو موت کہ پاس درو سے دیوانہ خافل ہے

وا حسرتاً کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر

افیتہ پرستی بہت زیادہ پیچیدہ نفسیاتی الجھن ہے۔ غالب کے ہاں اس رنگ کے اشعار تو اور بھی ملتے ہیں۔ لیکن ان کے محض لذت زخم ہی کا اندازہ ہوتا ہے لیکن اس کی وجوہ کے بارے میں ہم اندحیر سے میں ہی رہتے ہیں۔ ہمارے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ کن نفسیاتی عوامل کی بنا پر غالب افیتہ پرستانہ لذت کے وہ بے تکلف پہنچا، لیکن دیوانہ غالب اس سوال کو پیدا کرنے کے بعد جواب مہیا کرنے سے قاصر نظر آتا ہے۔

سیدھی سی وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ چونکہ ستم محبوب کے ہاتھ سے ہو رہا ہے اس لیے شاعر اس سے لذت حاصل کرتا ہے۔ دیا کرنے پر مجبور ہے، لیکن اس سے پہلے یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ غالب دونوں طرف ہوا آگ برابر لگی ہوئی "لا قائل ہے جو شخص سبک سرنی کر سرگردانی کا سبب دریافت نہ کر سکے، وہ بلا وجہ ظلم و ستم سے بھی لذت حاصل نہیں کر سکتا۔ اس لیے ہم یہ مفروضہ قائم کرنے پر مجبور ہیں کہ یہ افیتہ پرستی کسی نفسی الجھن ہی کی پیدا کردہ ہوگی۔

خوش قسمتی سے غالب کے خطوط نے بے تکلفی کی بنا پر ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لی ہے، جس میں ہم اس کی شخصیت کی تھکیں کرنے والے بیشتر نفسی حرکات کی جھلکیاں دیکھ سکتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے صرف ایک ہی خط سے یہ اقتباس کافی ہوگا:

”یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشا بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو کہ مجھے پتہ ہے، کہتا ہوں غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اترا تا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی ماں ہوں۔“

یہ ایک طویل خط سے چند منہ بولتی سطریں ہیں۔ غالب بقول حالی ”جوان تریف“ تھا اور نرغیانہ رنگ کے ان خوشگوار خطوط میں ایسے چند تلخ و ترش خطوط اس بنا پر سوانحی اہمیت اختیار کریتے ہیں کہ مزاج نے ان کا کیونکر علاج نہیں کیا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ تنبیہوں سے فراغ کے لیے مسکراہٹ کا سہارا لیا گیا ہے، اس کے فلسفہ غم کی اساس بھی تو یہ مصرع ہی بن سکتا ہے:

نہ ہو مرنا تو بچینے کا مسز کیا

کچھ ایسا ہی عالم ان غنیوں کا ہے جنہوں نے اس میں محبت سے وابستہ افویت پرستی پیدا کر دی۔

غالب کا رشک بھی مریضانہ نوعیت کا حامل ہے:

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کہ نہ کروں

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرہ غیب کا لعل

ہر چند برسینہ شکایت ہی کیوں نہ ہو

اور اس رشک کی انتہا یہ ہے :

قیامت ہے کہ ہووے مدی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے بھٹ

رشک خود بھی جذباتی الجھنوں سے ہی جنم لیتا ہے۔ بالعموم عدم تحفظ کا احساس اس کا باعث بنتا ہے۔ جب فرد خود کو زندگی میں بے سہارا اور اپنی شخصیت کو لامرکز محسوس کرے۔ تو وہ اپنی سائیکلی میں ایک خلا محسوس کرتا ہے، جسے مخصوص حالات، ذہنی استعداد اور ان رجحانات کے مطابق دولت، شہرت، عزت وغیرہ کے حصول سے پُر کرنے کے لیے سس کناں ہو جاتا ہے۔ وہ اس خلا کو پُر کرنے کے لیے خواہ کچھ کرے یا نہ کرے، لیکن ایک بات لازماً ہوگی کہ خلا کو پُر کرنے والی شے، تصور یا ہستی کے بغیر اس کے لیے زندگی بے معنی ہوتی ہے کیونکہ یہ سب اس کے لیے ایک ایسا سہارا ہوتا ہے جس کے بغیر اس کی شخصیت کی طرح بکھر کر رہ جاتی ہے۔ شاملاک صفت لوگ اسی لیے دولت پر سانپ بن کر بیٹھے رہتے ہیں اور کچھ یہی حال محبت کا بٹاسی سے محبت تصریت میں ٹوٹ کر محبوب کے جملہ حقوق اپنے نام مفعولہ کر دینے والے طرز عمل کو جنم دے کر عاشق کو کسی کنبوس کا روپ دے دیتی ہے۔ اور رشک اسی تصریت کے مریضانہ اظہار کی ایک صورت ہے۔

غالب کے رشک میں بھی انانیت یا کم از کم ایک خاص طبع کی ترغیبت تو ضرور کارفرما تھی ہے۔ نرگسی رجحانات کی بنا پر ایسے افراد اول تو محبت میں گرفتار ہی نہیں ہوتے لیکن اگر محبت ہو جائے تو یہ محبت شدید وابہانہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ کیونکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ اپنی محبت کی صورت میں محبوب کو متاع بے بہا سونپی جا رہی ہے۔ واضح رہے کہ غالب یہ بھی سمجھتا تھا،

اے ہے بیکسی عشق پہ رونا غالب کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میر بھمد

اس شعر میں جس نگرہی خود پسندی کا اظہار کیا گیا ہے، اس کی بنا پر ایسا عاشق اپنی قیمتی محبت کا امین ہونے کے باعث محبوب سے مکمل وفاداری کی توقع رکھتا ہے اس پر مستزاد محبوب سے افریت پر شانہ لذت کی وابستگی! یوں محبوب سے تعلقات ابھی خاصی ایدہ پامل صورت اختیار کر کے اگر غالب کو عشق میں شالاک بنا دیں تو اس پر تعجب نہ اٹا جائیے۔

غالب سیاسی انحطاط اور تقدروں کے تغیر سے جنم لینے والے عبوری دور کا مرد تھا، ایک سانس فنکار کی مانند اس کی شاعری میں ماحول اور فرد کے تصادم سے جنم لینے والی کئی کیفیات ملتی ہیں، اس کی شاعری کا اصل مزاج تو فلسفیانہ ہے جس سے اس نے اپنے دور اور اس کے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی، لیکن یہ فلسفی فن کار مرد بھی تھا اور اس کے ذہن میں وہ تمام پیچیدہ نفسی کیفیات ملتی ہیں جو جنسی ترغیب اور جنسی گریز کے درمیان ایک نقطہ توازن کی صورت اختیار کر کے اس کی مردانہ انفرادیت اہل گریز کے کا باعث بنتی ہیں، محبوب اس کے لیے اہم ہی مگر داغ کی مانند اس کے اعصاب پر سوار بھی نہیں۔

غالب کی شاعری میں جنس

غالب کی شاعری میں جنس، جنس عناصر اور اشارات کے مطالعے سے پیشتر ان اہم امور کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے، جو غزل کی روایات کی صورت میں مختلف نسلوں کے لیے سامانِ تیج بہم پہنچاتے رہے۔ لکھنویوں نے سختی اور واسوخت ایسی۔ اصناف اور غزل میں معاملہ بندی وغیرہ دراصل جنسیت ہی کی مرہون منت تھیں۔ لکھنوی شعراء ہنر نام بھی لیکن غزل میں جنس نگاری صرف انہیں سے مخصوص قرار نہیں دی جاسکتی۔ کیونکہ وہی کے علاوہ بھی بعض اور لکھنوی شعراء کے ہاں اس رجحان کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے، لکھنوی کا شاعر کیونکہ زمین اور اس کی بو باس سے شمالی ہند کے شعراء کی مانند دور نہیں تھا۔ اس لیے اس کے ہاں جذبہ جسم کی پکار کے خلاف ہے۔ شاید اسی لیے لکھنوی جنس نگاری لبِ شام معتدل اور صحت مند نظر آتی ہے، جب کہ تمدنی پیچیدگیوں اور انحطاط پذیر تہذیب کے تلخ کی بنا پر لکھنویوں پر جنس نگاری کجروی کی حدود میں جا داخل ہوتی ہے۔ اسی لیے تو لکھنوی عورت کے عاشق بننے سے غزل میں وہی کو ملتا اور جذبات کی گھسلاوٹ پیدا ہوتی جو ہندی گیت کی عظیم ترین خصوصیات میں سے ہے اس کے برعکس لکھنوی عورت کا عاشق بننا سخت

کو جنم دیتا ہے۔

تصوف اکثر شعراء کے لیے برائے شعر گفتن ہی ہیں، لیکن اس کے زیر اثر شاعرانہ شاعری کا جو سلسلہ اردو غزل کی ابتدا ہی سے ملتا ہے، اس نے ایک ایسے دھارے کی صورت اختیار کر لی جس میں مختلف عمرانی اور سیاسی حالات کے رد عمل کے باعث کئی بیشی تو ہوتی رہی، لیکن جو کیفیت ختم نہ ہو سکا۔ تصوف کے زیر اثر عشق کے جس تصور نے فروغ پایا، اس سے اگر ایک طرف محبوب میں ماورائیت پیدا ہوئی تو دوسری طرف اس عاشقانہ غمو و سپردگی نے جنم لیا، جس کی مثالی نمائندگی عشق اور جس کا مقصود:

عشرتِ قطر ہے دریا میں فنا ہو جانا

..... قرار دیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں تصوف سے اخلاقیات کے جن تصورات

کا اکتساب عمل میں لایا گیا، ان کی اہمیت اپنی جنگِ مسلم..... کیوں کہ ان کی بدولت عاشق کے کھل کھیلنے پر پابندی عائد رہی..... یوں دیکھیں تو غزلیہ شاعری دو قومی ترین متناطیسوں کے درمیان لرزاں عشق کی ترجمان نظر آئے گی۔ اگر عشق کا جسمانی سطح پر جنسی ہیئت کی ترجمان زبان میں اظہار کیا گیا تو تصوف کی صورت میں طوافات اور تزکیہ کی اصطلاحات بروئے کار لائی گئیں۔

ہم جنسیت پر مبنی شاعری بھی اہمیت میں کم نہیں بلکہ اسے تو دور دریاؤں کے درمیان دو آب سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور ہم جنسی "کو حقیقت اور مہذب" دونوں ہی سے وابستہ کیفیات کا مرکز بنا کر عشق کے جسمانی اور روحانی مظاہر کے لیے وسیلہ اظہار بنایا جاتا رہا۔ اس پر مستزاد یہ کہ محبوب کی جنس واضح نہ کرنے کی روایت کی موجودگی میں تو ہم جنسیت پر مبنی شاعری کو قطعی اور دو ٹوک قسم کی ماورائیت اور جذبات کی شوریدہ سری سے متعویہ دو اور دو چار قسم کی جنسی شاعری

قرار پاتی ہے۔

غالب کے تخلیقی شعور کی چنگل ہمک غزل ترقی کے کئی ادوار مکمل کر چکی تھی۔ ولنا میر اور دہلوی اور گھنوی شعراء کی صورت میں غزل کے انفرادی رجحانات روایات کی صورت میں تخصیص حاصل کر چکے تھے، جہانی اور روحانی سطح پر عشق نے دو دھاروں کی صورت اختیار کر کے ایک طرف درد اور دوسری طرف بعض گھنوی شعراء (مثلاً جرات، انشاء وغیرہ) کے ہاں روحانیت اور جنسیت کی انتہاؤں کو جنم دیا جبکہ زوجیت میر تقی میر کی نمایاں خصوصیت قرار دی جاسکتی ہے۔

(BI-SEXUALITY)

ہم جنسیت اور مخالف جنسیت (HETRO SEXUALITY) ترازو کے دو پٹے ہیں، جن میں تولی کر ہی میر کی شاعری کی قدر و منزلت متعین کی جاسکتی ہے۔

نحوہ غالب کے ہم عصر مومن کی شاعری میں بھی جنس کا واضح شعور ملتا ہے جبکہ مومن کو تو اس بنا پر غالب پر فوقیت بھی دی جاسکتی ہے کہ غالب نے اگر ایک عشق کیا تو مومن نے کوئی نصف درجن کے قریب (ان کے ہر عشق کی یادگار ایک ایک مثنوی بھی ہے، کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے ہاں بھی اگر ایسے اشعار میں جن کی جنس کی روشنی میں تشریح و توضیح کی جاسکتی ہو تو یہ نہ تو کوئی ایسا باغیانہ فعل ہے اور نہ ہی چونکا دینے والا اقدام (جیسا کہ مضمون کے عنوان سے قاری کو احتمال ہو سکتا ہے)۔

اس کے ساتھ ہی یہ بھی ملحوظ رہے کہ غالب کا زمانہ سیاسی ابتری اور اس کے زیر اثر قدروں کی شکست کا زمانہ تھا، غالب اپنی نجی زندگی میں حسن پرست اور ایک جذبہ باقی مرد بھی ہوگا۔ وہ آرام و آسائش کا دلدادہ اور ہر تہمت پر اپنا بھرم قائم رکھنے والا گھڑا نہیں بھی تھا، مگر اس کے باوجود وہ ابتری اور انتشار سے بھی انگلیں بند نہ کر سکا، اسی لیے تو ایسے اشعار بھی کہے ہیں،

غم اگرچہ جاں گسل ہے پچھیں کہاں کہ دل ہے
 غم عشق گرد ہوتا غم روزگار ہوتا
 دل تو ہوتا ہے پھر وہی نصرت کے رات دن
 بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے
 غم زمانہ نے جھاڑی نشاۃ عشق کی متی
 دگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لعلِ الم آگے

غالب نے ایک ذکی الحس شاعر کی مانند اپنے ماحول کے تضادات اور ان سے
 جنم لینے والے رد عمل کو کئی جہات پر محسوس کرتے ہوئے موضوعِ سخن قرار دیا۔ اس
 کی شاعری کے مجموعی تاثر کو فلسفیانہ "قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے بان اقبال کی مانند
 باضابطہ نظام فکر تو نہیں، لیکن غالب نے اپنے عصری مسائل اور مسائلِ بنیے والے
 افراد کی تفہیم میں اپنے مشاہدے اور تجربات سے حاصل کردہ بصیرت ہی کو اپنا فلسفہ
 قرار دیا۔ لیکن فلسفی محض وہن ہی تو نہیں بلکہ جسم بھی رکھتا ہے۔ غالب مرد بھی تھا۔
 اس لیے اس کے کلام میں فزنی پیمپیہ گیوں کے سراغ بھی ملتے ہیں۔ یہ وہ نفسی
 کیفیات ہیں جو جنسی ترغیب اور امتناعات (PROHIBITIONS) سے
 جنم لینے والے گریز کے درمیان توازن سے اعتدال کا ایک انداز مرتب کرتے ہوئے
 غالب (یا کسی بھی مرد) کے جنسی مزاج اور مردانہ انفرادیت کو اجاگر کرنے کا باعث
 بن سکتی ہے۔

نقطہ اور شاعری کے مطالعہ سے غالب کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ زندگی
 اور اسکی دلچسپیوں سے پیار کرنے والے فرد کی ہے۔ کیونکہ اپنی ذات سے پیار ہے۔ اس

یہ وہ اس کے حوالے سے افراد و اشیاء کو پہنچاتا ہے۔ یہ نکتہ اہم ہے کیونکہ اسی سے غائب کی طبع اور سخن کا رنگت چوکھا ہوتا ہے۔

غائب کی شاعری میں جنس کی رنگ آمیزی کے تجزیہ کے لیے راست قسم کے سوانحی حالات اور نجی مواد کے نقدان کی صورت میں جب خطوط کی طرف رجوع کیا

(گزشتہ صفحہ کے دونوں حاشیے)

۱۔ ایک خط ملاحظہ ہو۔

تھہ برس کی عمر ہے پچاس برس عالم رنگ و بو کی سیر کی ابتدا نے شباب میں
ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں ہم مانع نسق و
فجور نہیں، پیو، کھاؤ اور مرے آواز، بگریہ یاد ہے کہ مصری کی کسی پوشیدہ
کی کسی نہ بنو، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا کسی کے مرنے کا غم وہ کرے
جو آپ نہ مرے کیسی اشک نشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی۔ آزادی کا
شکر بھالاؤ، غم نہ کھاؤ ؟

اس خط کے ساتھ ہی یہ اشعار بھی قابل غور ہیں :

اسد اشدر خاں تمام ہوا

اسے دریا وہ رنبر شاہ باز

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام

جنوں کو پراکتی ہے میلی میرے آگے

۲۔ غائب کا ایک شعر ہے :

پتہ کہتے ہوں خود بین و خود آراء ہوں تہ کیوں ہوں

بیٹھا ہے بست آئینہ سیما مرے آگے

جائے تو ایک خط سے غالب کے عشق کا حال بھی معلوم ہوتا ہے :
 بھئی ! مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں، مار دیتے
 ہیں میں بھی مغل، بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈوشی کو
 مار رکھا تھا۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنگہ یہ کوچہ چھٹ
 گیا۔ اس فن سے بھی بیگا نہ محض ہو گیا ہوں۔ لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ
 ادائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔“

اعتراف کی بنا پر یہ خط تاریک ماضی کو مٹانے کے لیے روشنی کی ایک کرن
 ایسی اہمیت حاصل کر لیتا ہے گو اس سے جوانی کے اس جذباتی حادثے پر مجمل سی
 روشنی سی پڑتی ہے۔ لیکن کسی ایسے حادثے کی وقوع پذیری کا علم بذاتِ خود بھی تو
 بہت اہم ہے۔ اس عشق کو جوانی میں چاہنے اور چلے جانے کی خواہش کا دلہانہ
 اظہار بھی سمجھ سکتے ہیں۔ اور اسے شاعر کا اپنے تخیل ہیروئی کی محبوب کے پیکر میں
 صورت پذیری بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ حقیقت خواہ کچھ ہی ہو۔ لیکن جوانی کے
 اس واقعہ نے غالب پر جو شدید اثر کیا۔ وہ اس فقرہ سے عیاں ہے کہ اس کا
 مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔“ غالب کیونکہ اعلیٰ تخلیقی قوتوں کا حامل تھا اس لیے
 شاعری کی صورت میں جذبے کا ترقی کر لیا، اور یوں زخمِ مرگ دوست ”تخلیقی
 تیج بن جاتا ہے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ خواہشات جن کی جبین کئی نفسیاتی الجھنوں
 کا باعث بن کر شخصیت کی صحت مند نشوونما کے لیے رکاوٹ بن سکتی تھی، ان سب
 کا اظہار بلکہ تزکیہ جب غزل میں ہوا تو ۱۰۰۰۰ آگینہ تند تی صبا سے گھٹلا جاتے
 ایسی حالت ہو گئی۔ غالب کے ہاں روایتی مضامین سے قطع نظر عشق اور محبوب کا
 جنس پر استوار تصور ملتا ہے۔ کہیں وہ اس ناکام عشق کا عطیہ تو نہیں؟

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
 کیا پوچھتا ہوں اس بت بے دادگر کو میں
 مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بامِ پدِ ہوس !
 زلفِ سیاہِ رخ پہ پریشان کیے ہوئے
 چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
 سرے سے تیز و شنہِ مژگاں کیے ہوئے
 اک نو بہارِ ناز کو تا کہ ہے پھر نگاہ
 چہرہ فردِ رخِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

میں اور حظِ وصلؒ خدا ساز بات ہے

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
 "خواہش".... "ہوس".... "تا کہ ہے پھر نگاہ".... "حظِ وصل".... "ہم آغوشی"
 آرزو محض الفاظ نہیں، بلکہ فناؤں کے اظہار اور کیفیات کی تفہیم کے لیے اشاریوں
 کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر اشارے کے مطالعہ سے غالب
 کے جذبات کے بارے میں جو خاکِ ذہن میں ابھرتا ہے، وہ یک رنگ نہیں بلکہ اسے
 "MOSAIC" سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے، جبکہ اس مشہور شعر میں تو اس نے
 اپنے حوالے سے ہر مرد کی خواہش کا اظہار کیا ہے :
 بقول غالب :

نیمداس کی ہے، دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
 تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

اس ضمن میں غائب کے تصور محبوب کا جائزہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی واضح رہے کہ کچھ شعراء نے عشق و حقیقی یا مجازی کی تخصیص نہیں کی، بلکہ ہر صورت میں احساسات کی وہاں کسی کو مرکز توجہ بن کر ان رنگ بدلتی کیفیات کے اعتبار ہی کو کہاں فن بنایا، جب کہ بعض نے محبوب کی ذات کے گرد تصورات کا جہان بنو "تعمیر کیا، محبوب کا پیکر ایک منشور PRISM کی صورت اختیار کر لیتا ہے، عشق ایک رنگ شعاع ہے، جب کہ محبوب کی ذات اس میں قوس قزح ایسی رنگارنگی پیدا کرتی ہے، بظاہر عشق اور محبوب میں فرق نہیں معلوم ہوتا، اور انہیں بالعموم مترادف سمجھا جاتا ہے، لیکن ان میں باریک سا فرق ہے، عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ لاجنس سے لگاؤ کی اعلیٰ ترین صورت بھی، ابتداً محبوب ہی اس کا محرک بنتا ہے، لیکن انتہائی صورتوں میں محبوب سے بھی بے نیاز ہو کر اور اس کے شخصی تصورات سے ماوراء ہو کر جب فنانی (عشق کی منزل آتی ہے تو شعاع اس نفسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے، جہاں نظرت اور اپنی ذات دونوں ہی میں ملے کسی اور جہاں آراء کا عکس نظر آتا ہے، اور یوں اس کا دل اور بعض کائنات ایک ہی تال پر رقص کناں ملتے ہیں لیکن محبوب کے وجود سے پھوٹنے والے تصورات اپنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دے سکتے، ان کی اساس کیونکہ جنس پر استوار ہوتی ہے اور مقصود وصل سے تکمیل ذات ہے، اس لیے ماورائیت اور بلند پروازی کی بجائے زمین کے پودوں کی طرح ایک دوسرے کی طرف جھکنے اور چٹنے کا رجحان نمایاں نظر آتا ہے.... غائب نے عشق کا تذکرہ بھی کیا مگر وہ درو کی مانند اس میں ڈوب کر نہیں رہ جاتا، وہ طبعاً صوفی نہیں، اس لیے یہ مسائل تصوف، یہ تیرا بیان غالب نگاہ سے ہی یہ بھی احساس کرا دیتا ہے، تجھے ہم دلی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا؟

غائب کی شاعری میں "SACRED" اور "PROFANE" کا عجیب و غریب تقابلی

استخراج ملتا ہے۔ چنانچہ یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار یوں سلیدی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں کہ اس کے عشق اور محبوب کے تصویر میں کسی حد تک اس کی کار فرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ انفرادیت پسندی کے باوجود غالب کے ہاں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو ان کی نفسی کیفیات کے غماز یا عکاس نہیں بلکہ محض قافیہ کی رعایت یا غزل کی روایت کی پیروی ان کا باعث ہے۔ اس لیے غالب کے تصور محبوب کا جائزہ لینے کے لیے صرف انہی اشعار پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہوگی، جو اس کے مخصوص رنگ کے منظر اور نفسی طبع کے نماز ہوں:

میں جو کہتا ہوں کہ ہم ہیں گے قیامت میں تو ہیں
کس رعوت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم بخور نہیں
ضد کی ہے اور بات مگر نحو بُری نہیں!
بھوے سے اس نے سیکنڈوں وعدے و نفا کیے
غیر کو یاد رہ وہ کیوں کہ منع گستاخی کرے
مگر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے
ہو گئے عاشق وہ پری دُخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے
اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا!
ہاتھ آئیں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے ٹھ

۱۴۔ غالب کو یہ تصور بہت محبوب معلوم ہوتا ہے، ایک اور شعر بھی اسی مضمون کا ہے: "ان پری نادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام قدرِ ستوحق سے یہی حویریں اگر واں ہو گئیں"

۱۵۔ (تفصیل اگلے منظر پر ملاحظہ کریں)

محبوب کی یہ تصویر یک نغی نہیں، بلکہ متنوع خصائص اجاگر کرتی ہے اس کا یہ کہنا کہ ہم خود نہیں "اسے ماورائیت سے مترا کر کے زمین پر لے آنے کے مترادف ہے وہ ضدی ہی لیکن خود ہی نہیں" اور پھر حیا دار آنا کہ شرم کی بنا پر وہ غیر کو منع گفتاخی ہیں نہیں کر سکتا اور شامداسی بے عاشق ہو کر اس پری رخ کا جگ کھلتا جائے ہے؟

غالب کے ہاں "SACRED" اور "PROFANE" کے جس امتزاج کا شکار کیا گیا ہے اس کا اندازہ محبوب کے تصور کے ضمن میں بھی ہو جاتا ہے، مندرجہ بالا اشعار سے ایک کومل شخصیت کا تصور ابھرتا ہے، اب خدا یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔ یہ اس حیا دار پری رخ کا دوسرا رخ ہے:

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری شرہ ہائے دما زکا
بغل میں غیر کی آج آپ سوئے ہیں کہیں دُ
سبب کیا ہے خواب میں اگر تبسم ہائے نہاں کا
مے وہ کیوں بہت پیتے بزمِ غیر میں یارب
آج ہی ہوا منظور ان کو امتحاں اپنا
میں انہیں چیٹروں اور کچھ نہ کہیں
چل نکلتے جو مئے پئے ہوئے

۱۵۔ دلی کا ایک شعر ہے: (گرمشتہ صفحہ کا حاشیہ)

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگاہ جس قبرِ نازک پہ گرائی

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے
صبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ نحو
دینے لگا ہے بوسہ بنسیر التجا کے

سوال یہ ہے کہ ان متضاد خطوط سے مرتب ہونے والی محبوب کی یہ تصویر حقیقی ہے یا غالب کی اپنی PROJECTION یہ ایک ایسا دلچسپ اور اہم سوال ہے جس کا صحیح جواب نہ مٹنے کے باوجود سوال کی نفسیاتی اہمیت کم نہ ہوگی۔
غالب کا ایک مشہور شعر ہے :

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی سا غرو مینا مہرے آگے

نفسیاتی لحاظ سے اس شعر کی تحلیل کریں تو غالب کے تحت اشعار میں دو رجحانات کی کارفرمائی کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک کمزوری کا احساس اور دوسرے نظارے سے تسکین۔ یہ دونوں رجحانات بہت قوی ہیں۔ بنظر ہر تویوں معلوم ہوتا ہے گویا نظارہ پرستی کمزوری کی وجہ سے ہے۔ لیکن اشعار کے تفصیلی مطالعہ کے بعد ایسا نہیں معلوم ہوتا۔ کیوں کہ اپنی جدا گانہ حیثیت میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں کمزوری کا احساس اشعار کے علاوہ خطوط سے بھی مترشح ہے۔ خطوط میں فتاف بیماریوں کے حوالے سے جسمانی کمزوری کا ذکر ملتا ہے، بلکہ کافی سے زیادہ تذکرہ ہے۔ بظاہر یہ اشعار میں معدہ کی خرابی اور پاؤں کے درم اور ان سے پیدا ہونے والی جسمانی کمزوری کی تصویر کشی نہ ہو سکتی تھی، لیکن پھر بھی کمزوری کی بات کی گئی ہے۔ یہ اعصابی کمزوری بھی ہو سکتی ہے اور اس سے بڑھ کر نفسی کمزوری بھی۔

چھوڑا نہ مہد میں ضعف نے رنگ (مخلط) کا
 ہے دل پہ بار نقشِ محبت ہی کیوں نہ ہو
 کرو یا ضعف نے عاجز غاب
 ننگِ پیری ہے جوانی میری
 مارا زمانے نے اسد اللہ خاں نہیں
 وہ دلوں کہاں وہ جوانی کدھر گئی

کم از کم یہ اشعار محض شاعرانہ اور بے معنی کمزوری کے غماز تو نہیں ہو سکتے، اس موقع
 پر اعتراض کرتے ہوئے اسے محض توہم بہ قرار دیا جاسکتا ہے، اگر یہ توہم بہ ہی ٹھہرے
 تو توہم بہہ ریت کے محل کی طرح ہے بنیاد تو نہیں ہوتی یا اگر اب تک اور کسی نقاد کا
 اس مفہوم کی طرف دھیان نہیں گیا تو ان اشعار سے جو ایک خاص نوع کا مفہوم
 بالکل واضح طور سے مترشح ہے، اسے غارت تو نہیں کیا جاسکتا؟ غاب کو اس کمزوری
 کا بلاق "معلوم ہوتا ہے، کیونکہ متفرق اشعار کے ساتھ ایک مسلسل غزل بھی
 کہی ہے۔ آٹھ اشعار کی اس غزل میں صرف حذف شدہ دو اشعار مرکزی موڑ
 سے ہٹ کر ہیں، ورنہ باقی سب کا مضمون کمزوری اور اس سے وابستہ کیفیات
 ہی ہیں :

وہ فسراق اور وصال کہاں
 وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں ؟
 فرصتِ کاروبارِ شوق کسے
 ذوقِ نظارۂ جمال کہاں ؟
 دل تو دل وہ و مانع ہی نہ رہا
 شورِ سودا کے خط و خال کہاں ؟

ایسا آساں نہیں ہو رونا
دل میں طاقت جگر میں حال کہاں؟
ہم سے چھوٹا تمہارا خاندان عشق
واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں؟
مضمل ہو گئے قوئے غاب
وہ عناصر میں امتدال کہاں؟

مسل غزل نفسیاتی لحاظ سے بہت اہمیت رکھتی ہیں، غزل کے تکنیکی لحاظ سے
انتشار نگہ کے متقاضی ہیں۔ اس بنا پر جذبہ پھیل کر نہیں بلکہ سمٹ کر اظہار پاتا ہے،
امڈے احساسات کیونکہ گفتگو کی طرح کھل کر نہیں پرستے۔ اس لیے دو مصرعوں
میں بھل کی لہائی چمک کی مانند غزل گو کو سب کچھ دکھانا ہوتا ہے۔ لیکن بعض اوقات
یوں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کی صورت میں جوا، تغاغ ہوتا ہے، اور اس سے شاعر جو
لا شعوری تسکین حاصل کرتا ہے۔ وہ اسے ایک شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی،
اور یوں وہ ایک خاص نفسی کیفیت کے تحت مسلسل لگے جاتا ہے۔ غائب کے ہاں
مسل غزلیں کم ہیں۔ لیکن جو ہیں وہ کسی نہ کسی نفسی کیفیت کے لیے کلید کی حیثیت
اختیار کرتی ہیں۔

غائب کے ہاں نظارہ پرستی کو دوسرا قوی رجحان قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیلاس
کی دھڑگو ہاتھ میں جنبش نہیں ہے یا کوئی اور نفسیاتی باعث اس کے بارے میں
متنی طور سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن آئنا ہے کہ اشعار اور مصرعوں کے علاوہ غائب
کے ہاں ان تراکیب کی بھی کمی نہیں جن کا تعلق دید یا دیدہ سے ہے۔

’دیدہ نم‘... ’عیدِ نظارہ‘... ’جلوہ گل‘... ’نگاہِ شوق‘... ’دیدہ یقوب‘
... ’جلوہ ناتھ‘... ’بہاِ نظارہ‘... ’چشمِ صوف‘... ’نگاہِ آفتاب‘... ’ہونہ نگہ‘

....، برقی نظارۂ سوز و غیرہ ایسی ترکیبوں کی محض چند مثالیں ہیں۔

مندرجہ ذیل مصرعوں میں بھی یہی مضمون ابھارا ہے :

شہیدانِ ننگہ کاخوں پہ کیا کیا ؟

کون لا سکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست ؟

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر لے

لیکن آنکھیں روزِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی

نظارہ پرستی سے لے کر جنسی نظارہ پرستی VOTERISH تک دیکھنے

کے جو مراحل ہیں غالب کے ہاں ان کے نشانات ملتے ہیں۔ کچھ تو اس روایت کے باعث کہ اس عہد کی معاشرت میں عورت سے چونکہ سماجی سطح پر میل ملاپ کے مواقع کا فقدان تھا، اس لیے جو کچھ بھی تھا، عیدِ نظارہ ہی تھا، شاید اسی لیے ہمارے ہاں لمس پر مبنی اشعار کی کمی ہے اور جو اس قسم میں سے بھی زیادہ تر آنکھوں سے کام لیا علاوہ انہیں تصوف میں قید وادید کو اساسی اہمیت حاصل ہے، مگر غالب کے ہاں روایت کے ساتھ ساتھ کچھ اور ذہنی تقاضوں کا بھی سراغ دگایا جاسکتا ہے، روایتی شعر خوب صورت ترکیب یا الفاظ کے حسن ترتیب کے باوجود اس واہانہ پن سے عاری ہوتا ہے جو جذبہ کی آمیزش سے شعر کو بلند کر دیتا ہے، اور اس لحاظ سے شعروں کا انتخاب واقعی دل کا معاملہ کھول سکتا ہے۔ بہت سے اشعار میں سے چند مثالیں پیش ہیں :

بُخشے ہے جلوہ گلِ ذوقِ تماشا شبِ خواب

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

ہوتی ہے کس قدر اندازنی سے جلوہ
 کرمست ہے تیرے کوچہ میں ہر در و دیوار
 کیوں جل گیا نقابِ دستِ یار دیکھ کر
 جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
 تو ہوا جلوہ گر مبارک ہو
 ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز
 تماشا کرائے محو آئینِ داری
 تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں
 دل کو نیازِ صرفِ دیدار کر چکے
 دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں
 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گردِ شاہد ہو
 کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے داہر
 آنکھ کی تصویرِ سرنامہ پہ کھینچی ہے کہ تا
 تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کا صرفِ دیدار
 نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
 مستی سے ہر نگہ ترے رخ پہ بکھر گئی
 ہنوز عمرِ حق حسن کو ترستا ہوں
 کرے ہے ہر بن مو کا م چشمِ بینا کا

ان مثالوں سے غالب کی دیدار پرستی کے خارج کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا
 اب سوال یہ نکلا ہے اس نظارہ پرستی سے کیا کام لیا؟ اس ضمن میں یہ اساسی
 حقیقت ملحوظ رہے کہ ایک مردِ عورت کو یا عاشق اپنے محبوب کو جب جنسی نگاہ سے

دیکھتے تو تمام جسم سے بیک وقت جنسی دلچسپی کا اظہار نہیں کیا جاتا بلکہ اپنی نفسیاتی ساخت اور جنسی مزاج کی بنا پر ایک آدھ عضو سے اس کشش کو ظاہر کیا جاتا ہے اس طرح جنسی نظارہ حواسِ خمسہ کا تو مرکب ہون منت ہوتا ہی ہے۔ لیکن اس میں بھی اپنی مخصوص جنسی اقتدار کے باعث کسی ایک جس سے وابستہ تہیجات کو بقیہ پر فوقیت دی جاتی ہے۔ چنانچہ عام زندگی کی مانند شعراء نے بھی اپنی مخصوص جنسی اٹھان کی وجہ سے کسی ایک جس سے وابستہ تہیجات کو اپنے لیے باعثِ تسکین محسوس کرتے ہوئے ان سے وابستہ کیفیات کی ترجمانی میں خصوصی دلچسپی شغف اور وابہانہ پن کا اظہار کیا۔ مثلاً میٹرکے ہاں محبوب کے پاؤں سے اتنی زیادہ دلچسپی ملتی ہے کہ بعض اوقات تو اس پر پا پرست (FOOT FETTERIST) کا گمان ہونے لگتا ہے۔۔۔۔۔ مصنفؒ اور حسرت بھٹانے ملبوسات اور رنگوں سے خصوصی شغف ظاہر کیا ہے۔ مزید برآں حسرت کے

۱۔ بہت سے اشعار کے علاوہ معاملاتِ عشق میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں !
 رفتہ رفتہ سلوک بیچ آیا ہاتھ پاؤں کو اپنے لگوا یا !
 گاہ بے گاہ پاؤں پھیلاتے میری آنکھوں سے تلوے تلوتے
 چل کر آتے تھے جب کبھی یاد مر پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر
 میر تقی میر

۲۔ پانی بھرے ہے یار ویاں قرمزی دوشالہ
 لنگی کی سچ دکھا کے ستنی نے مار ڈالا
 دریائے نھوں میں کیونکر ہم نیم قد نہ غو دیں
 لنگی کے رنگ سے جب تا کمر ہو لا لا
 (بقیہ اگلے صفحہ پر)

کے ہاں تو بونکی بھی جنسی اہمیت ہے۔ لکھنوی شعراء کے ہاں معاملہ بندی کے نام پر اس حیاتی شاعری نے خوب فروغ پایا۔ اس نقطہ نظر سے جب غالب کا جائزہ لیں تو اس کے ہاں رجحان فید کے تحت قدا اور رفتار کے زیادہ اور پابوسی کے تذکرہ میں اس سے قدرے کم لمس سے دلچسپی ملتی ہے۔ یوں تو قدا اور رفتار کا تذکرہ بھی غزل کی مستمہ روایات میں سے ہے، اور فید کے نفسی رجحان سے عاری ہونے کی بنا پر بہت سے شعراء نے یہ مضمون اسی لیے ادا کیا ہو گا کہ پردہ کی بنا پر صرف قدا اور رفتار ہی تسبیحا بن سکتے تھے، لیکن غالب کا داہنا پن ہی اس کے دل کا معاملہ کھول دیتا ہے:

(پچھلے صنم کا بقیہ حاشیہ)

صاف چولی سے عیاں ہے بدنِ سُرخ تیرا
نہیں چھپتا تہِ شبنم چمنِ سُرخ تیرا

(اس زمین میں مصحفی نے چوغزل کہا ہے) مصحفی

ردقِ پیر بن ہوئی خولی جسمِ نازکی
اور بھی شوخ ہو گیا رنگِ ترے لباس کا
پیر بن کوئی اتارا نہ انہوں نے حسرت
وہ کہ خوشبو تے محبت سے ہم غوش نہ تھا
خوشبو ترے ملبوس کی لائی ہے کہاں سے
تجھ تک نہ ہوا تھا جو گزر بادِ صبا کا
محتاج بوئے عطر نہ تھا جسمِ خوب یار
خوشبوئے دہری تھی جو اس پیر بن میں تھی
..... حسرت مولانی

جب تک نہ دیکھا تھا قیام کا عالم
میں معتقدِ نعتِ محشر نہ ہوا تھا
ترے سروِ قامت سے اک قدم
قیامت کے نعت کو کم دیکھتے ہیں
سایہ کی طرح ساتھ پھر میں سروِ منور
تو اس قدر دلکش سے جو گلزار میں اک
قد کے بعد اب رہتا ہر اشعار ملاحظہ ہوں :

ثابت ہوا ہے گردِ مینا پنوںِ خلق
لڑے ہے مویں سے تری رفتار کھکر
جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں رام دیکھتے ہیں
چال جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کے جاکرے کوئی
تو اور رفتار کا ایک ہی شعر میں حسین امتزاج دیکھئے :
اگر وہ سروِ قد گرم خرام نازا جائے
کفو سرخاک گلشن شکلِ قمری نافہر سا ہو

غالب کے ہاں "SACRED" اور "PROFANE" کی جس خصوصیت
کی طرف ملاحظہ فرمائیے اشارہ کیا گیا۔ اس کی کارفرمائی یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ قد
اور رفتار پر جمالیات کے اعلیٰ ترین معیار پر پورے اترنے والے ایسے اشعار کے ساتھ
جب وہ بوسہ ہاڑی پر اشعار کرتا ہے۔ تو اس میں جنس خواہش اپنی crude
صورت میں اظہار پاتی ہیں۔ نہ بوسہ ہرانا اس کی خواہش بُری لیکن غالب نے

بعض اوقات جس مسخر آمیزہ بچے میں اس خواہش کا اظہار کیا، اسے صرف جنسیت کی شدت کو کیونلاچ کرنے کی سسی ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسے کیونلاچ کرنا ہی اسے "PROFANE" بنانا ہے۔ ورنہ اگر صحت مندا نہ انداز سے اس کا بیان ہوتا تو اس میں

کوئی تباہت نہیں۔ چند مثالوں سے یہ نکتہ مترشح ہو جائے گا:

بوسہ نہیں نہ دیجئے دشنام ہی سہی

آخر ذباں تو رکھتے ہو تم مگر دباں نہیں

جاں ہے بہانے بوسہ دے کیوں کہے ابھی

غائب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

نچنے ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کیوں

بوسہ کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کیوں

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا

بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

صہبت میں غیر کی نہ پٹری ہو کہیں یہ خو!

دینے لگا ہے بوسہ بغیر التبا کیے

بوسہ دیتے نہیں اور دل پر ہے ہر لحاظ نگاہ

جی میں کہتے ہیں کہ مفت کتے تو مال پہلے ہے

دکھا کے جنبشِ لب میں تمام کر ہم کو

ندے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

بوسہ کی صورت میں لمسی حسیات کو غائب نے "PROFANE" تو بنایا ہی تھا مگر

اسی پر اکتفا کرتے ہوئے اس نے پابوسی کی صورت میں اسے جنسی انحراف

"DEVIATION" کی صورت بھی دے دی۔ میں بکروی (PERVERSION)

کی اصطلاح یوں ہمیں استعمال کرنا کہ ”مختلف“ نسبتاً بے ضرر ہے۔ جبکہ مجروری سے ذہن میں مرعضانہ اور مجرمانہ تصورات کے ساتھ ساتھ گھناؤنے پن کا احساس بھی بہتر ہے غالب کے ہاں پابوسی کی خواہش تو ہے لیکن اس کا اظہار جس انداز سے ہوا، اس کی وجہ سے قاری کے ذہن میں اگر کوئی اعلیٰ جمالیاتی تصورات نہیں ابھرتے تو کم از کم گندگی وغیرہ کا بھی احساس نہیں ہوتا۔ میرا وہ غالب کی کئی مشابہتیں دریافت کی گئی ہیں۔ لیکن اب تک اس طرف کسی کی نگاہ نہ گئی کہ دونوں کے ہاں پابوسی کا رجحان بھی ہے۔ البتہ یہ ہے کہ میرے اشعار میں اس خواہش نے ابھی خاصی

کی صورت اختیار کر لی۔ جب کہ غالب کے ہاں اتنی شدت اور بے چینی نہیں ملتی اس نے اپنے مخصوص انداز میں یہاں بھی جنسیت کو بعض اوقات مزاح سے کیونکر علاج کرنے کی کوشش کی ہے، اس ضمن میں اس کا بہت ہی مشہور شعر ہے،

اسدِ خوشی سے میرے ہاتھ پاؤں پھول گئے

کہا جو اس نے ذرا میرے پاؤں داب توئے

یہ بظاہر سچ مزاح بات معلوم ہوتی ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں، پاؤں سے جنس دپسی رکھنے والے کے لیے پاؤں دابنے کی فرمائش دعوت وصل سے کم نہیں بلکہ انتہا پسندانہ یا مجرمانہ صورتوں میں تو یہی وصل ہے، ہاتھ پاؤں پھولنا محاورہ ہی اور یہاں غالب نے اسے باندھ کر بظاہر اس سے تفتیش پیدا کیا ہے۔ لیکن درحقیقت یہ اس جنسی اضطراب کے لیے اشارہ ہے جو ایسے ہی مواقع سے مخصوص ہوتا ہے غالب نے کئی اشعار میں اسی کیفیت کے تحت وصل کا مضمون بھی باندھا ہے،

میں اور حظِ وصل خدا ساز بات ہے

جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

ترے وعدہ پر مجھے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مرنا جاتے اگر اعتبار ہوتا

اسی نوع کے بعض اور اشعار سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ غالب کے فنی غلطی
اور خوشی سے مرنے کی جو کیفیت وصل سے وابستہ ہے۔ اس کا اظہار اس نے
غیر ضروری طور پر ہاتھ پاؤں پھونکے کا محاورہ باندھ کر کہا،

میرا اور غالب کے پاؤں کے اشارے کے مقابلے میں ایسے اشعار میں زیادہ شدت اور
برصینی پائی جاتی ہے اور یہ شدت ہی ان کی نفسیاتی اہمیت متعین کرتے ہوئے نہیں
جنسی خلائق کی تعلیم کے لیے اہم اشاریہ کی حیثیت دے دیتی ہے۔

غالب کے ہاں رفتار سے جس شینگی کا اظہار ملتا ہے، گو اسے بھی نظر انداز نہیں
کیا جاسکتا کہ رفتار سے پاؤں کا بھی تعلق ہے۔ لیکن ان اشعار سے جب نظر ہمارے
سامنے ابھرتا ہے، وہ ساکت پاؤں کا ہے، جب کہ آٹھا اشارے کی جس غزل کی ردیف
میں پاؤں ہے۔ اس میں ایک بھی شعرا یا نہیں، جس میں محبوب کی رفتار کے حوالے
سے اس کے پاؤں کا تذکرہ ہو بلکہ ملتے ہیں خود بخود میرے اندر کفن کے پاؤں کے کہہ کر اپنے پاؤں
کا تونو کر کر بھی دیا۔

اس امکانی اعتراض کی طرف یوں اشارہ کر دیا کہ غالب کے یہ اشعار میری
وانست میں کیونکہ اس کی جنسیت کے ایک اہم زاویہ پر روشنی ڈالتے ہیں نہ وہ
ناکافی ہی ہیں، اس لیے اس ضمن میں پیدا ہونے والی غلط فہمی کی وضاحت
بھی لازمی تھی۔

اب اشعار ملاحظہ ہوں :

مے تولوں سوتے ہیں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

دھوتا ہوں جب میں پیئے کو اس سین کے پاؤں
 رکھتا ہے ضد سے کھینچ کے باہر لگن کے پاؤں
 اس کے برعکس میر کے لہن زیادہ واہانہ بن لیتا ہے :
 آنکھیں کلک سے اس کی لنگر خاک بلبرہم بھی ہوئے
 مہندی کے رنگ ان پاؤں نے بہتوں کو پامال کیا
 اس کی پابوسی کی توقع پر
 اپنے تئیں خاک میں طے گا

غالب۔ آتش زیرِ پا

کھٹتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تارِ کہ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

غالب کی شاعری افکار اور شخصیت ایک صدی سے ناقدین کے لیے ایک مستقل تہیج کی صورت اختیار کیے ہوئے ہے۔ اس کی فکر کو نظریات کی میزبان میں پرکھا گیا، خیالات کی متنوع تشریحات ہوئیں۔ اور اہم تصورات حیات کی فلاسفوں نے چٹانِ پوشک کی، الفرض، ہلکتہ سبھوں کی سنی غالب کے اس شمر کی تفسیر معلوم ہوتی ہے:

گنجینہٴ معنی کا علم اس کو سمجھنے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

”گنجینہٴ معنی کا علم“.... ایسا علم ہے جس کے لیے ابھی تک تنقید کا سحر سامری بے بس ہی ثابت ہو رہا ہے۔ اور اسی میں غالب کی انفرادیت ہے۔
غالب آج بھی جدید ہے۔ یہ دعویٰ غلط نہیں۔ غالب اس لیے جدید نہیں کہ

اس نے ہمیں اقبال کی مانند کوئی مستقل نظامِ فکر یا کوئی ایسا بہ نظریہ حیات دیا جس نے قومی زندگی میں انقلاب برپا کیا یا اقتدار کے معائیر کی تحلیل اور تشریح نوے افکارِ نو کے چراغِ روشن کیے۔ میرے خیال میں تو غالبِ جدید ہی اس لیے ہے کہ اس کے کلام سے نہ تو کوئی مستقل نظامِ فکر مرتب ہوتا ہے اور نہ اس نے بطورِ خاص کوئی نظریہ یا نظریہ حیات ہی دینے کی کوشش کی، یہ اس لیے کہ نظامِ فکر یا نظریہ حیات بالعموم عصری تقاضوں کی بنا پر جنم لینے میں، امثال، سرسید کی تحریک یا ترقی پسند ادب کی تحریک، ورنہ اسی خاص نظریہ، تحریک یا صورتِ حال کا ردِ عمل ہوتے ہیں۔ (امثال، اکبر الہ آبادی)۔

قوم یا افراد کو خاص حالات سے بہرہ آرمائی اور کثرتِ مراحل طے کرنے کیلئے مصائبِ زریست میں نظریات سے صورتِ فولاد پیدا کرنی ہوتی ہے، یوں نظریات منجمد حاکمیں پختہ کشتی کے لیے بھی تہوار بنتے ہیں، تو کبھی طوفانوں میں پناہ گاہ اور پھر حصولِ مراد کے نشانِ نصرت، لیکن بالآخر نتیجہ نکلتا ہے کہ جب ان مخصوص حالات کے طوفانِ تم جاتیں، حوادث کے بادل چھٹ جائیں، عافیت کا کندہ مل جائے، ماورائے مراد پالیں، پھر ان نظریات اور افکار کی عظمت تو برقرار رہ سکتی ہے، لیکن بدلے حالات میں ان کی اہمیت حجابِ گھر میں رکھے ہوئے نواور سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔ اس لیے نظریہ ساز شاعر اور نظریہ باز ادیب کا ہر عہد میں زندہ اور ہر عصر کے لیے جدید رہنا ضروری نہیں!

غالب نے حیاتِ انسانی کے جن پہلوؤں کو لیا ان کی کسی فلسفی، ایسے فکر کے تحلیل و توصیف تو کی، لیکن فلسفی ایسی عقلی غیر جانبداری روا نہ رکھیں بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے ان پر روشنی ڈالیں، بعض ناقدین نے اس کے کلام میں ہر قسم کا فلسفہ یا فلسفہ کر رکھا ہے۔ اور اس کی ہر بات پر فلسفیانہ ”کامبل چسپاں کر کے اپنی دانست میں

حقِ نقاد اکر دیا۔ اس ضمن میں اس کے مشہور فلسفہ غم کو خصوصی شمال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے، جس کے سلسلے میں کم از کم شو پنہارے بات شروع کرتے ہوئے وجودیت تک سے استدلال کرتے ہوئے اسے ایک عظیم تصور اور منفرد فلسفہ حیات ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ فلسفہ غم ہو دیا اسی نوع کے دیگر فلسفے، غائب نے اس کے بارے میں کوئی ایسا نیا، انوکھا یا چونکا دینے والا تصور نہیں پیش کیا۔ جسے تاریخ فکر میں تصورِ نو اور عالمی فلسفے میں نیا دبستان قرار دیا جاسکے۔ سیدی سادوی بات تو یہ ہے کہ غالب کی زندگی جن مسائل و حوادث سے دوچار رہی، ان کی بنیاد پر اگر اس نے ایسے اشعار کہے تو تعجب نہ ہونا چاہیے:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

قیہ حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم ہستی کا سدا کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غم اگرچہ جاگسل ہے پچھیں کہل کہ دل ہے
غم عشق اگر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا

رنج سے خوگر ہو انسان تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

عشرتِ نظر ہے دریا میں نمنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرتا ہے دوا ہو جانا

پریشان حال انسان یا خود کو سیلابِ بلا میں بے بس تکے کی طرح چھوڑ دیتا ہے یا ان کے خلاف عملی جدوجہد سے ہجومِ بلا پر حاوی ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن ان دو واضح اور بعض صورتوں میں انتہائی طریق کار کے علاوہ اپنے گروہ دفاعی حصار قائم کرنے کی صورت میں ایک اور ذہنی رویہ بھی ملتا ہے۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ دفاعی عمل "DEFENCE MECHANISM" کہلاتا ہے۔ اس مضمون کا موضوع بطور خاص غالب کے دفاعی عمل کا جائزہ نہیں ہے، یہ تو صرف اس امر کی طرف اشارہ کرنا مقصود تھا کہ اس کے مشہور فلسفہ غم میں کوئی خاص فلسفہ نہیں، بجز اس کے کہ ایک پریشان شخص نے نوائی واردات کے بارے میں اپنے کرداری عمل کی PROJECTION کوئٹن کارا نہ اسلوب سے شاہکار بنا دیا۔

ایک فلاسفہ دانش کے باہم بلند پرستمن بالعموم افراد اور توقعات کو اپنے افکار کے ہیمنوں سے ناپتا ہے۔ وہ ایک پیغامبر (پیغمبر نہیں) ہے۔ لیکن ایسا پیغامبر کہ انسانوں سے خطاب تو کرتا ہے۔ لیکن ان کی سطح پر ناگوارا نہیں کرتا۔ اسی لیے افراد فلاسفر کی عظمتِ افکار سے مبہوت تو ہو سکتے ہیں۔ اس کے نطفے کا بت بھی بنا سکتے ہیں، لیکن وہ اس سے ایسی محبت نہیں کر کے جیسی شاعر (یا مغنی) سے کر سکتے ہیں۔ کیونکہ وہ شاعر یا مغنی کی مانند اس سے اپنے دل کے قریب نہیں محسوس کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک حساس شاعر:

کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

کے مصداق دوسروں کے غم میں ڈوب کر اور ان کے غم کو اپنا غم سمجھتے ہوئے ان کے ساتھ آنسو بہا سکتا ہے۔ بالفاظ دیگر غلا سفر کا طریقہ تحلیل و تشریح کہ ہے تو شاعر کا

کا ! EMPATHY

غالب جو آج زندہ ہے، ہم عصر معلوم ہوتا ہے اور ہم سے کئی نام نہاد جدید شعراء کے مقابلے میں جدید تر سمجھتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ جس آگ میں وہ خود جلتا رہا۔ اس نے دوسروں کو بھی اسی میں سلگتے پایا۔ اور یوں اپنی آگ کے حلقے سے دوسروں کی آگ کو جانا :

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا
آپ اپنی آگ کے حص دغا شاک ہو گئے

اور دیا پھر !

دل مرا سنو نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا

دیوان غالب کی پہلی غزل جس کا مطلع ہے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کافندی ہے پیرہن ہر سیکر تصویر کا

اپنی کثیر التشریحی اور یوں نزاعی حیثیت کی بنا پر تشریحی تنقید میں الگ ٹکٹیل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اسی غزل کا مطلع کو مطلعے ایسا مشہور تو نہ ہوا لیکن غالب کے ذہن اور اس کے تخلیقی شعور کی تفہیم کے لیے یہ اگر کلید نہیں بنتا تو ایک اہم شادیہ تو یقیناً قرار دیا جاسکتا ہے :

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتشِ زیرِ پا
 موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مریِ رنجیر کا

.... غالب، آتشِ زیرِ پا !

یہ ایک ایسا اشعار ہے جسے مرکز قرار دے کر اس کی شاعری کے ایک خاص
 رخ کی نشاندہی کی جاسکتی ہے..... میں یہ دعویٰ تو نہیں کرتا کہ اس سے اس
 کے تمام کلام ہی کو ایک نئی روشنی میں دیکھتے ہوئے اس کے مفہوم میں انقلابی تبدیلیاں
 لائی جاسکتی ہیں لیکن اس امر پر یقیناً زوروں لگا کہ غالب کے ذہن کی ایک نئی جہت
 سے ضرور آگاہ ہو سکتے ہیں۔

نوہیانتِ بیاضِ غالب "سے جہاں کلامِ غالب کے بارے میں کئی نئے تحقیقی اور
 تنقیدی امور سامنے آئے ہیں۔ وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ یہ غزل وطن بھی سر دیوان ہے۔
 خارج رہے کہ یہ بیاض ۱۸۶۱ء میں لکھی گئی۔ جب کہ غالب کی عمر ۱۹ برس کی تھی، مگر یہ
 غالب کی قدیم ترین غزلوں میں سے ہی نہیں بلکہ غالب کے نقطہ نظر سے اہم ترین غزل
 بھی کہ سر دیوان ہے !

البتہ بیاض "میں یہ مطلع نہیں بلکہ غزل کا دوسرا شعر ہے اور یوں :

آتشیں پا ہوں گدا زِ وحشتِ دنداں نہ پوچھ

موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ یاں زِ رنجیر کا

اصلاح سے شعر بہت ہی بہتر نہ ہو گیا بلکہ اس شعر میں مرکزی حیثیت رکھنے والی

۱۷۔ اقبال کی نظم عاشق ہرجائی "کا ایک شعر ہے :

فیضِ ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دیا طلب

تشنہ دائم ہوں آتشِ زیرِ پا رکھتا ہوں میں

ترکیب آتیش پاٹکے مقابلے میں آتش زیر پاٹکے زیادہ بیشعور معنی خیز ہے۔

آتش زیر پاٹ سے وابستہ تصورات کے ضمن میں یہ نکتہ بھی اہم ہے۔

آتش زیر پاٹ سے ایک ایسے شخص کا تصور ابھرتا ہے کہ بے چینی جس کا مقدر بن چکی

ہے۔ اس بے چینی کو اس بے چینی سے میسر سمجھا جائے جس کی سیما بیت سے وضاحت

کی جاتی ہے۔ سیما بیت کی پیدا کردہ بے چینی بطون سے جنم لیتی ہے اور انسان کی نفسی

ترکیب میں آمیز ہوتی ہے۔ جبکہ اس کے برعکس آتش زیر پاٹ کی صورت میں آتش ایک

غارجی عمل ہے جو پاؤں کو زمین پر سکون سے ٹکٹے نہیں دیتا، خواہش تو آرام کرنے،

الہینان سے کھڑے ہونے کی ہے۔ لیکن بر بنائے آتش پاؤں حرکت پر مجبور ہیں۔ یوں

سیما بیت کی حرکت زندگی اور توانائی کی مظہر بن جاتی ہے۔ تو آتش زیر پاٹ بے چارگی

اور اندوہ کی علامت؛ زیر پاٹ آتش مسو نہیں کی جاسکتی۔ اس لیے یہ حرکت جس جبر

کو جنم دیتی ہے۔ وہ حرکت ہونے کے باوجود موت ہی کا ایک روپ قرار پاتی ہے۔

غالب کے کام میں بے چارگی کی پیدا کردہ یہ حرکت اور اس سے جنم لینے والا سبک

بے چارگی جو بالآخر احساس شکست پر منتج ہوتا ہے، کی بہت کامیاب عکاسی کی

گئی ہے۔ اس ضمن میں ہر شعر تصویر کی مانند واضح ہے اور غالب کا اندوہ اتنا عمیق

۷۔ غالب کی ایک مشہور غزل کی مدیف ہے : پاؤں؛ اس میں مندرجہ ذیل شعر سے

اس سیما بیت کی بڑی اچھی طرح سے وضاحت ہو جاتی ہے؛

اندھے ذوق و شہ نوری کر بعدِ مرگ

ہٹے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

۸۔ ٹینیسی ویلیمز کے مشہور ڈرامے کا عنوان ہے : "CAT ON A HOT TIN ROOF"

..... یہ بھی آتش زیر پاٹ والی بات بن جاتی ہے۔

ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں غالب کو صلی کی ہم نوائی میں حیوان غریب نہیں لانا جاسکتا۔ مگر غالب کے خطوط میں مزاج کے چھینٹے ملتے ہیں۔ خصوصیت سے اس نے اسلوب سے جس طرح مزاج کا رنگ چڑھوا دیا۔ اس کی اپنی جگہ ادبی اہمیت مستم۔ اسی طرح اس کے ہاں بعض مزاجیہ اشعار بھی مل جاتے ہیں۔ لیکن خطوط میں سے کچھ میں مزاج یا چند پر تفتن اشعار کی موجودگی یہ ثابت کرنے کو کافی نہیں کہ اس کے خطوط ”مزاجیہ خطوط“ ہیں۔ اور دیوان ”مزاجیہ دیوان“ ہے۔ خطوط میں مزاج ہونا اور بات ہے۔ جب کہ خطوط کا ”مزاجیہ“ ہونا قطعی جدا گانہ امر ہے۔ اس میں جو نازک سا فرق ہے۔ اسے کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ یہ بلحاظ نوعیت اساسی ہے کیونکہ اس سے ہم اس منطقی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ محض چند دلچسپ، پر لطف یا پر تفتن اشعار کی بنا پر نہ تو اس کے دیوان کو مزاجیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور نہ اسے مزاج نگار ہی سمجھا جاسکتا ہے۔

غالب کے کلام کا نفسیات کی روشنی میں جائزہ لایا گیا۔ اس لیے ناقدین غالب کے مزاج پر کچھ ضرورت سے زیادہ ہی زور دیتے رہے ہیں۔ لیکن جب ان ”مزاجیہ“ اشعار کا تمام کلام کے تناظر میں جائزہ لیں، اور تخلیق سے وابستہ نفس عوامل کو پیش نگاہ رکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ غالب کا مزاج دراصل ایک طرح کا کیونٹالاج ہے۔ اور اسی نفسی رجحان کا پیدا کردہ جسے ابتداء میں دفاعی حصار سے تعبیر کیا گیا ہے۔ غالب کی زندگی پر اتنا کچھ لکھا جاتا ہے کہ حیات غالب کا شاید ہری کوئی ایسا گوشہ بچا ہو جس پر متعین نے روشنی نہ ڈالی ہو اور آج ہم سب یہ جانتے ہیں کہ غالب نے تمام عمر پریشانیوں میں بسر کی۔ مزاج رئیس نہ تھا، ناشائستہ نہ تھا۔ لیکن قرض کی بے پنی پر مجبور اعزّت نفس کا یہ عالم کہ صاحب اگر فریادی کوکرو سے باہر نہ نکلے، تو ملازمت بے غیر واپس آگیا، لیکن یہی خود پرست شاعر و نوبل یافتہ

خاں والی رام پور سے زکوٰۃ کے نام پر بیسک ماٹھنے پر مجبور، پنشن کا قرضہ، اولاد کا غم،
 قید کی ذلت..... ان سب کی موجودگی میں ان کی ہنسی دل سے نہیں پھوٹی، بلکہ
 المیہ سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے اس کا مزاج، غم کو کیونڈلاں کرتا ہے، ورنہ اس کا اصل
 رنگ تو یہ معلوم ہوتا ہے :

اس شمع کی طرح سے جسے کوئی بجھا دے
 میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتما

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز
 میں ہوں اپنی شکست کی آواز

دلِ حسرت زدہ تھا مائدہ لذتِ درد
 کام یاروں کا بقدر لب و دندان نکلا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
 ہوں شمعِ کشتہ درخویرِ محفلِ نہیں رہا

دے داد اسے فلکِ دلِ حسرتِ پریشانی
 ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیئے

میں ہوں اور افسردگی کی آندہ غالبِ دل
 دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

نموشی میں نہیں جوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چرخِ مرده ہوں میں مینہاں گورِ غریباں کا

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا

کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

ان اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے خطوط کی بھی کئی نہیں، جن میں اس نے اپنی شخصیت سے مزاج کا رنگین لہادہ نوح پھینکا، اور کھل کر اپنے زخم دکھائے۔ اس مقصد کیلئے صرف ایک ہی خط کی مثال کافی ہوگی :

یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشا بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یمن اب اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی، بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر ہوں، مایہ نازی فان ہوں، آج دور دور تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض دلوں کو جواب دے، سچ تو یوں کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا، ہم نے ازراہ تعظیم جیسا بلا شاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ، عرش نشین خطاب دیے ہیں، چونکہ اپنے آپ کو شاہِ قلم و سخن جانتا تھا، اسلئے ستم قرار دیا وہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے، انجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان ہاتھ میں اور ایک قرض دار جھوٹا سنار مل ہے۔ میں ان سے پرچھڑا ہوں۔ اچی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے اور خان صاحب آپ سلجوتی اور افراسیابی بنیں یہ کیا چرتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو۔ بولے کیا بے حیائے غیرت، کوٹھی

سے شراب، گندمی سے گلاب، بنزار سے کپڑا، میوہ فروش سے آم صرف
سے دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا؟
.... یہ منہ بولتی سطریں غائب کے ذہن کے کس گوشہ سے پردہ اٹھاتی ہیں؟
اور کیا ان کے تناظر میں یہ شعر مزاحیہ قرار دیا جاسکتا ہے؟

قرض کی پیتے تھے مے لیکن بھجھتے تھے کہ ہاں!
رنگ لائے گی ہماری فاتحہ مستی ایک دن

خطوط سے اس نوع کی مثالوں کی تلاش مشکل نہیں کیونکہ کہیں واضح طور
سے اور کہیں بین السطور اس نے اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کا تذکرہ کیا ہے۔
اس نے بعض اوقات نا آسودگیوں کے دکھ سے اگر تفتن کا پہلو بھی نکال بیاتو سے
روایتی مزاح نہیں قرار دیا جاسکتا، خطوط اور اشعار سے اس کی جوفنی تصویر
ابھرتی ہے، اس کی بنا پر اس کی ظرافت المیہ کی سیاہی سے جہنم لینے والی سیلو
ظرافت“ (BLACK HUMOUR) قرار دی جاسکتی ہے، اس ضمن میں خود غلاب
کا رویہ بالکل واضح ہے :

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں
در نہ یاں بے رونقی دودھ چراغ کشتہ ہے

اور یا پھر :

چھوڑی اسد نہ ہم نے گموائی میں دل لگی
”سیاہ ظرافت“ امریکی زندگی کے سماجی تضادات کی پیدا کردہ ہے گو امیدی
خوشیوں نے سفید خام سماج کے متعصبانہ رویہ اور سیاہ فامی کے داغ سے جہنم
لینے والے المیوں کو مزاح کا رنگ پہنا کر طنز کی شدت میں اور بھی اضافہ کیا لیکن
”سیاہ ظرافت“... ”سیاہ فام ظرافت“ نہیں بلکہ المیہ سے جہنم لینے والی ظرافت۔

”سیاہ ظرافت“ قرار دی جاسکتی ہے خواہ یہ ظرافت کیسے ہی ملک اور سماج کی پیکر زدہ ہو، نفسیاتی لحاظ سے ”سیاہ ظرافت“ نفسی سخت جانی کی دلیل اور اس امر کی غماز ہوتی ہے کہ غم اگرچہ جاگسل ہے۔ لیکن ہم اس غم کا مضحکہ بھی اڑا سکتے بلکہ وہی غالب والی ہمت :

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں

میرے خیال میں غالب کا یہ مشہور شعر ”سیاہ ظرافت“ کی بہترین مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے :

نہ نشا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا

رہا کٹھکا نہ چوری کا و علویتا ہوں راہزن کو

دن تحفظ اور عافیت کا ضامن سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے دن کے اجائے میں نشتے والا نقد رکاز دنا تور و سکتا ہے لیکن رات کو یوں بے خبر سوتا ”کہنا ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ یہ انداز ایک خاص نوع کی نفسی سخت جانی سے جنم لیتا ہے غالب کے جس دفاعی حصار کا ابتداء میں ذکر کیا گیا، یہ بھی اسی کے نفسی مظاہر میں سے ایک ہیں، اگر ”سیاہ ظرافت“ کی روشنی میں غالب کے مزاج کا بطور خاص جائزہ لیا جائے تو اس کی تمام نہاد مزاحیہ شاعری کا کچھ اور ہی روپ نظر آئے گا۔

بیشیبت، ایک فرو غالب کا ذہن مختلف النوع بلکہ بعض اوقات تو متضاد

.... عوامل کے عمل اور رد عمل کی آماجگاہ بنارہا جس کا انہماک اس کے کلام سے

ہوتا ہے، بعض افراد یا انکار یک رخ ذہن SINGLE TRACE OF MIND کے

حامل ہوتے ہیں۔ اس لیے وہ فن کو اپنی فکر کی صراط مستقیم سے ہٹکنے نہیں دیتے اور ان کے تنوع کی اساس ایک ہی رہتی ہے اور وہ انیس، اقبال، جوش، فانی اور حالی وغیرہ کی مانند دو رنگ ہو کر بھی یک رنگ ہی رہتے ہیں لیکن غالب ان شعراء

میں سے نہیں اور اس کا تنوع ان مختلف احساسات، باہم متضاد محرکات اور متناقض
 رد عمل ہیں۔ استوار ہے جو اس کے شعور اور فن کا مادہ اور اک پر وقتاً فوقتاً شبہ و خون مالتے
 رہے۔ اس لحاظ سے یہ عمل بے حد پمپ ہے کیونکہ جب تک فن کار ان مختلف النوع
 احساسات کا شخصیت میں انجذاب نہ کرے۔ وہ نفسی خلبان سے آس و سبھ حاصل کرنے
 میں ناکام ہے۔ پاگل اپنی بڑے اظہار قوت کرتا ہے، تو نیورائی حقیقت کو اپنے پسندیدہ
 روپ میں دیکھنے کے لیے دایمیں اور التباسات کا ایک جہان نو تعمیر کرتا ہے۔ صرف صوفی
 اور تخلیق کار اس خلبان کے مبہم تعاضوں سے عہدہ بردار ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔
 صوفی جذب اور وجد کے عالم میں کشف کی منزل تک پہنچتا ہے۔ جب کہ فن کار تخلیق کے
 ترقی سے جو نفس آس و سبھ حاصل کرتا ہے۔ وہ اسی نفسی کش کش کی آگ کے پچھنیوں
 کا کام کرتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے صوفی کا کشف اور شاعر کی تخلیق ایک ہی نوعیت و قوعہ
 قرار دی جاسکتی ہے۔ کشف اس امر کا نمائندہ ہے کہ صوفی تمام تضادات
 کے اسرار نہیں سے آگاہی حاصل کر لیتا ہے۔ اسی طرح تخلیق بھی اس حقیقت کی
 طرف اشارہ کرتی ہے کہ فرد ہمیشہ ایک فن کار مختلف النوع احساسات کو اپنی سائیکلی
 میں جذب کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ لیکن فن کار کا کام یوں ختم نہیں ہوتا کہ اسے کسی
 ایک جنبہ کو ترجیح دے کر اظہار بھی تو کرتا ہے۔ یہ بالکل پھول والی بات ہو جاتی ہے
 سورج کی شامیں سات رنگوں کا مجموعہ ہیں۔ مگر پھول صرف اسی رنگ کا اظہار کرتا
 ہے۔ جسے وہ جذب نہیں کر پاتا، اسی میں فطرت کی بوتلمونی کا راز مضمر ہے اور یہی
 فن کار کا تنوع کی اساس!

بیاضِ غالب کا ایک شعر ہے:

بے سے بے ہے طاقتِ آشوبِ آبھی

کھینچا ہے مجر حوصلہ نے خطِ ایان کا

آشوب آگہی خوب صورت ترکیب ہی نہیں بلکہ ایک سوال بھی ہے۔ غالب کے لیے آگہی ہی کیوں آشوب ہے! اور پھر اس آشوب سے آگہی کے بیٹھے کے سہارے کی ضرورت کیوں ہے! اس کے ساتھ ہی ذہن اس شہور شمر کی طرف بھی جاتا ہے،

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاء کو

اک گلو نہ بے خودی مجھے دن رات چلبیٹے

آشوب آگہی! اور اس سے وابستہ نفس کی نیات کا مطالعہ ضروری ہے۔ کیونکہ اس سے بھی غالب کے ذہن کی بعض پیپیڈ گیوں کا سراغ مل سکتا ہے بلکہ ایک گمان سے دیکھا جائے تو یہی وہ پیپیڈ گیاں ہیں جنہوں نے بالآخر اسے آتش زیر پا بنا دیا۔

غالب کے کلام میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں اس نے اپنی پیچھے صورت حال سے بے زاری کا اظہار کیا ہے۔ کہیں تو یہ اظہار بے زاری واضح الفاظ اور دھڑلے سے ہے،

گھر ہمارا جو نہ روتے تو بھی وہاں ہوتا
بمگر گریہ نہ ہوتا تو بسا ہاں ہوتا
تنگی دل کا گڑ کیا، یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

بسا اوقات اسے زیر سطح ایک نفسی کیفیت کے طور پر بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ بالواسطہ طور پر وہ کہتا ہے:

تیری وفات کیا ہو تلافی کو دہریں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

اس بے زاری کے احساس کے ساتھ ساتھ غالب کے دامن فرار کا رجحان بھی نمایاں ہے۔ لیکن یہ فرار زندگی سے نہیں بلکہ افراد (یا سماج) سے معلوم ہوتا ہے۔ غالب کا زندگی

اور غم کے بارے میں جو ایک مخصوص انداز نظر ہے۔ اس کی بنا پر اسے زندگی سے فرار کی ضرورت نہ تھی نہ ہی وہ اس کی تعلیموں سے فرار اختیار کرتا ہے کہ ان سے عہدہ بڑا ہونے کے لیے اس کے پاس نفسیاتی ہتھیار موجود ہیں، ایک فرار خود سے ہوتا ہے۔ یہ وہ فرار ہے جو بالآخر سیراتیت پر منتج ہوتا ہے۔ اس فرار کا محرک بھی ویسے تو زندگی اور اسکی تعلیمیں ہی ہوتی ہیں لیکن یہ فرار کانسٹیٹ پیسیدہ طریقہ جلاوطنی کے حالات میں اس کی تفہیم و تشریح آسان نہیں ہوتی، غالب کے ملن بعض اوقات ایک خاص طرح کے غیر سماجی رویے کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً تین اشعار پر مبنی اس کی یہ مشہور غزل :

رہینے اب یہی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو
بے درد دیوار کا اک گھسہ بنا یا چاہینے
کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو
چڑیے گھر ہمارے تو کوئی نہ ہو تیسرا دار
اور اگر مر جائے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

ان اشعار سے یہ بالکل عیاں ہو جاتا ہے کہ یہ فرار زندگی سے ہے نہ حالات سے اور نہ اپنے آپ سے بلکہ ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو اور نوحہ خواں کوئی نہ ہو ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ صرف انفرادی فرار چاہتا ہے اور یہ بالکل مدہی انداز نظر ہے جس کا سارے نے اپنے مشہور ٹوٹے "IN LIMBA" میں پرچار کیا یعنی :

"HELL IS OTHER PEOPLE"

میرے اس انداز نظر کی اس کے بعض اور اشعار سے بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ اس کے ملن مروج بے تاری کا واضح رجحان ملتا ہے۔

اس کا ایک شعر ہے :

پانی سے سنگ گزیدہ تھے جس طرح اسد
 نورتا ہوں آدمی سے کہ مردوم گزیدہ ہوں
 ایک اور شعر میں قدرے کم تیغ پہجے میں یوں کہا :
 میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کر دل
 دیکھ کر طرزِ تپاک اہل دنیا جل گیا

اور غالب فرار میں گیا اس جہنم سے بھاگ رہا ہے جو دوسروں کے وجود سے جہنم
 جیتا ہے یہ درست ہے کہ غالب نے سارتر کی مانند اس تصور کو نہ تو باقاعدہ ایک فلسفیانہ
 روپ دے کر اس سے سماجی طنز کا کام لیا اور نہ ہی اس سے وابستہ تمام امکانات کا
 جائزہ لے کر اسے منطقی انتہا تک پہنچانے کی کوشش کی۔ ویسے غالب سے اس کی
 توقع بھی نہ ہونی چاہیے تھی کیونکہ ہمارے یہ جہنم کار وایتی تصور آگ سے عبادت ہے۔
 اس لیے ہم شعور ہی طور پر کسی اور نوع کے جہنم کا تصور نہیں کر سکتے بلکہ

۱۔ اقبال نے البتہ اس مخصوص تصور سے ہٹ کر سیرانداک میں سرخ جہنم کا
 تصور پیش کیا ہے :

یہ مقام خنک جہنم ہے
 ہمارے نور سے تہی آغوش
 شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے
 جن سے لڑاں ہیں مرد و جرت کوش
 اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں
 اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

اس لیے غالب نے جب بھی جہنم کا ذکر کیا تو اسی روایتی انداز میں :

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں

سوزِ غم ہمارے نہانی اور ہے

غالب کی غزل کا نفسیات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر بہت سے ایسے اشعار ملتے

ہیں، جو اپنی ظاہری لفظی و معنوی خوبیوں کے ساتھ ساتھ کسی مخصوص نفسی کیفیت کی

غمازی بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل شعروا ضحیٰ طور سے شدید کم کُن جی (APATHY) کا ترجمان ہے :

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا

نہ ہوتا اگر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

یہ بے حسی دراصل شدتِ احساس کو چھپانے بلکہ اس سے عہدہ بھائی کا ایک انداز ہے۔

اور اسی دفاعی حصار کی ہی ایک صورت ہے، جس کا مضمون کی ابتداء میں ذکر کیا گیا اس

بے حسی کا فائدہ یہ ہوتا ہے :

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی

اب کسی بات پر نہیں آتی

سوال یہ ہے کہ آخر یہ بے حسی کیوں ؟

گو غالب نے خاص بے حسی پر واضح قسم کے اشعار تو کم کہے لیکن ایسے اشعار کی

کئی نہیں جن کی اداو سے بے حسی کے نفسی مواد کا سراخ لگا یا جا سکتا ہے۔ اس ضمن

میں سب سے پہلے توجہ بے دماغی کی طرف جاتی ہے۔ بے دماغی (یا کم دماغی) میر تقی

میر کی شاعری کے اہم عناصر میں سے ہے۔ چنانچہ غزل کے لاتعداد اشعار کے علاوہ

ایک خاص شہر آشوب کا قطف یوں ہے :

حالت تو یہ کہ جھک کو غموں سے نہیں فراغ
 دل سوزِ درونی سے جلتا ہے جس چراغ
 سینہ تمام چاک ہے سارا جگر ہے داغ
 ہے نام مجلسوں میں مرا میرے دماغ

از بسکہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہارا

ان اشعار سے کسی حد تک میر کی مخصوص افتادِ طبع کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ آغازِ شباب میں ناکام عشق اور اس کے نیچے میں جنون، معاشی حالات کی خرابی اور عمر بھر جن حوادث سے دوچار رہا، ان کی بنا پر ہراس کے ہاں بے دماغی کا جواز ہے۔ لیکن غالب...، حیوانِ حریف...، نے ایسے اشعار کیوں کہے؟

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
 کہ مویج بونے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

وصال جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں
 کہ دیبچے آئینہ انتظار کو پرواز

دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
 شورِ سوزائے خط و خال کہاں

بعض اوقات اس بے دماغی کا عشق کے روایتی مضامین کے ساتھ بھی تعلق

کیا گیا :

غمِ فراق میں تکلیف سیرِ باغ نہ دو
 مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

اس لحاظ سے میرا در غالب کا تقابلی مطالعہ کرنا ہی بد واضح ہوتا ہے کہ غالب کے مقابلے میں میر کے ہاں یہ بے دماغی بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ غالب کا ایسا معاملہ نہیں کم از کم میر کی مانند اس نے ایک COMPLEX کی صورت اختیار نہ کی۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ غالب نے میر کا تتبع بھی کیا اور اس میں ناکامی کا اعتراف بھی۔ غالب کو معتقد میر قرار دینے والوں نے باہموم دونوں کا اسلوب کی سطحی مشابہتیں گنوا دی ہیں۔ یہ درست ہے کہ غالب نے میر کی سادگی بھی اپنائی، لیکن صرف اسی پر انحصار تو نہیں کیا جاسکتا کہ اسلوب کے چند عناصر کو اپنالینا کوئی ایسی اہم بات نہیں ہوتی بلکہ انفرادیت کے حامل اور صاحب اسلوب شاعر کے لیے کسی اور صاحب اسلوب اور صاحب طرز کا شعور ہی تتبع اس نقطہ نظر سے کافی سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ میری دانست میں میر اور غالب کے ہاں نفسی امور میں ذہنی رصے کی یکسانیت زیادہ اہم اور قابل توجہ ہے۔ اور اس لحاظ سے دونوں کا موازنہ اور تقابلی مطالعہ زیادہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ چنانچہ بے دماغی کے ساتھ ساتھ دونوں کے ہاں پالوسی کا رجحان بھی بہت نمایاں ہے۔ اسی طرح گھٹن، احساسِ محرومی اور اس کا پیدا کردہ احساسِ شکست اور ان سے جنم لینے والی پشیمانی اور نارسائی سے سنگین کی کیفیت دونوں کے ہاں مشترک قرار دی جاسکتی ہے۔ اسلوب بھی کیوں کہ شخصیت سے وابستہ نفسی کیفیات کی بنا پر ایک مخصوص رنگ پکڑتا ہے۔ اس لیے غالب اور میر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد طرزِ اظہار نہیں بلکہ طرزِ احساس ہونا چاہیے گو ان دونوں کا تقابلی مطالعہ اس مضمون کی حدود سے باہر ہے۔ لیکن اس اہم نکتہ کی طرف توجہ مبذول کرانی ضروری تھی۔

غالب کے ہاں ایک خاص طرز کی تشنگی ملتی ہے، خواہ وہ تشنگی

ذہن دے تشنگی ذوق کے مضمون غائب
تھرچے دل کھول کے دیا کو بہن ساحل پایو جا

یا ذوقِ معاصی :

دیاتے معاصی تنگ آبی سے ہوا خشک
میرا سر دامن ہی ابھی تر نہ ہوا تھا

بقدر حسرتِ دل چاہیئے ذوقِ معاصی ہی
بھروسے ایک محو شدہ دامنِ گر آبِ ہفت دیا ہو

یا پھر وہ ذوقِ تماشا کہ کی تلقین کرتا ہو :

جنتے ہے جلوہ گلِ ذوقِ تماشا غائب
چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں دا ہو جانا

اس ضمن میں غائب کا یہ مشہور شعر قابلِ غور ہے :

تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر طے

حورانِ عطر میں تری صورت اگر طے

اس شعر کے واضح معانی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر پہلے مصرع سے وابستہ نفس

احساس کا تجزیہ کیا جائے تو غائب کے ہاں عدم تسکین کی شدت کا بخوبی اندازہ ہو

جاتا ہے، اور اسی عدم تسکین نے اس کے ہاں متنوع صورتوں میں حسرت کے

مضمون کو جنم دیا۔ یہ احساس کئی اشیاء کی کیفیات اور احساسات سے وابستہ ہے لیکن

اس کی اساس اپنی خالص صورت میں حسرت اور صرف حسرت ہے۔ شاید اسی

لیے بعض اشعار کی نمایاں خصوصیت "PATHOS" ہے :

ے مئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
 تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا
 عشرت پارہ دل زخم تمنا کھانا
 لذت ریشہ جگر عرق نمک دان ہونا
 کی مرے قتل کے بعد اس نے جملے توبہ
 ہائے اس زود پوشیاں کا پیشیاں ہونا

نہ کہہ کہ گریہ بمقدار حسرتِ دل ہے
 مری نگاہ میں ہے جین و خرچ دریا کا

عفو و اماندگی اسے حسرتِ دل
 نالہ کرتا تھا جگر یاد آیا

جاتا ہوں داغ حسرتِ دل کا بے ہوش
 ہوں شمع کشتہ و زحورِ محفل نہیں رہا

آتا ہے داغ حسرتِ دل کا شمار یاد
 مجھ سے مرے گنبد کا صابِ خندانہ مانگ

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں قنایاں
 جانتے ہیں سینہ پر نگوں کو زنداں خانہ ہم

ہوا ہوں عشق کی غارتگری سے شرمندہ
سوائے حسرتِ تیر گھر میں خاک نہیں

ہے سینہ نامہ ہر در و دیوارِ غم کدہ
جس کی ہساری ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ
تا چار بے کسی کی بھی حسرت اٹھائیے
و شادی رہ و ستیم مہرباں نہ پوچھ

دے داد اسے فلکِ دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیے

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تیر سوہ

کس کو سناؤں حسرتِ اٹھار کا کلمہ
دل فرو جمع و خروچِ زبانِ ہمنے لال ہے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی شے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے
داغِ تمنائے نشاط... زخمِ تمنا... داغِ حسرتِ دل... حسرتِ تیر...
حسرتِ دل... کچھ کسی کی بھی حسرت اٹھائیے... دلِ حسرت پرست... حسرتِ اٹھار

..... ناگردہ گن ہوں کی حسرت..... یہ چند خوشنما ترکیب ہی نہیں بلکہ ایسے اشعارے ہیں جو حسرت اور حسرت پرستی کے لیے استعارے بھی ثابت ہوتے ہیں۔ غائب کی نفسی زندگی میں حسرت کو ایک لمانا سے وہی حیثیت حاصل ہے جو جوہر میں مرکز — (NEXCLUS) کو ہوتی ہے۔ حسرت سے وابستہ احساسات نے جہات و درجات جن نفس متوجہات کو جنم دیا، ان کی بنیاد پر اس کے کلام میں مندرجہ بالا اشعار کے علاوہ حسرت اور بھی کئی طریقوں سے اظہار پاتی ہے گوارے یہ شکایت تو یہی :

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا لہر

لیکن اس نے دل کھول کر تشنگی و ذوق کے مضامین باندھے ہیں۔ چنانچہ حسرتِ اظہار فن کا وارث اظہار کی بنا پر یوں صوبت پذیر ہوئی :

ہوں سراپا ساز آہنگِ شکایت کچھ نہ پوچھ

ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

بظاہر یہ تلخ کلامی محبوب کے لیے ہے لیکن درحقیقت اس کے تحت اشعار میں وہی اپنی حالت سے بے زاری کا احساس کارفرما ہے۔ اسی آہنگِ شکایت نے ایک اور شعر میں یوں صوبت پائی :

پر ہوں میں شکوہ سے یوں ماگ سے جیسے بابا

اک ذرا چھیڑے پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

اور اس نوع کے اشعار سے آہنگِ شکایت کی وجہ بھی سمجھ آتی ہے :

نام کا میرے جو دکھ ہے کسی کو نہ ملا

کام میں میرے ہے جو نقص کہ برپا نہ ہوا

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت دروست ہر ذائقے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
ٹھک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

کہاں تک روؤں اس کے خمیر کے پیچھے قیامت ہے
مری قسمت میں یارب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی

ان اشعار سے ابھرنے والی تصویر احساسِ شکست کی ہے۔ غالب کے کہن جس
کی اساس احساسِ شکست پر استوار نظر آتی ہے۔ کلام سے ایک ایسے شخص کی تصویر
ابھرتی ہے۔ جو حالات سے معافیت اور مسلسل ناکامیوں اور محرومیوں کے بعد اب
معافیت کی بھی خود میں شکست نہیں پاتا۔ اس لیے وہ دو اور دو چار ایسے انداز میں
اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے :

حاصل الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بدل پیوستہ گریا یک سب انہوں تھا

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پر وہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مدعا محو تما شائے شکستِ دل ہے
آینہ خانہ میں کوئی بے جا تا ہے مجھے

حسرت، شکایت اور احساسِ شکست اس کی شاعری میں جہدِ گداز
 حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس کے جذباتی طوفان کی محض چند شعلے ہیں لیکن
 ان ہروں کی تندہی اور ان شعلوں کی تپش احساسِ محرومی سے پیدا ہوتی ہے یہ احساس
 محرومی بھی اپنے دامن میں اور کیفیات لیے ہوئے ہے جن میں نارسائی کا احساس
 نمایاں تر ہے :

بندِ نظر ہے ساقیِ نثارِ تشنہ کامی بھی
 جو تھو دیا مے سے جہ تو میں نمایاں ہوں ساحلِ گل

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نازِ ملنے ورنیاں
 ذرہ ذرہ روکشِ خوشیدِ عالمِ تابِ تھا

منظرِ اکِ بلندی پر اور ہم بنا سکتے
 عرش سے ادھر ہوتا کاش کے مکانِ اپنا

غالب کا ایک شعر ہے :

حسنِ فروغِ شمعِ سخنِ دو دو ہے اسد
 پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

”دلِ گداختہ“ کی ترکیبِ شعریں مرکزی حیثیت ہی نہیں رکھتی بلکہ اس کے مخصوص
 طرزِ احساس کی تفہیم کے لیے ایک اشاریہ بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ
 واضح رہے کہ یہ ”دلِ گداختہ“ تصوف کے مروجہ مفہوم میں نہیں کیونکہ غالب نے رسمی
 طور پر چند اشعار کہنے کے سوا اپنی عملی یا ادبی زندگی میں تصوف سے کسی طرح کی بھی
 وابستگی نہ رکھی۔ یہ ”دلِ گداختہ“ تو :

پوچھے ہے کیا وجودِ عدم اہلِ شوق کا
 آپ اپنی آگ سببِ وفا شک ہو گئے
 ایسی حالت کا پیدا کردہ معلوم ہوتا ہے صرف اسی نقطہ نظر سے ہی غالب کے
 کلام کا جائزہ لینے پر آگ لگے اور اس میں سنگین اور چلنے سے وابستہ متنوع کیفیات کی
 فن کارانہ عکاسی نظر آئے گی۔ ویسے تو غالب نے یہ بھی کہا تھا
 ہم نہیں جتنے نفس ہر چند آتش بار ہے
 لیکن اس کے باوجود اس نے بہت کچھ کہا
 دل مرا سوئے نہاں سے بے مہا با جل گیا
 آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

جلوہ نازِ آتشِ دوزخ ہمارا دل بھی!
 نکتہ شورِ قیامت کس کے آپ و گل میں ہے

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
 صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

ان تینوں اشعار میں بظاہر چلنے کا مضمون ہے لیکن تینوں اشعار میں جو تلازمات
 اجارے لگنے ہیں ان کی نفسی اہمیت کو کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا
 جاسکتا بلکہ بعض اشعار میں تو غالب نے اسی وحشتِ آتشِ دل کا نفسی اظہار
 بھی کیا۔

عرض کیجیے جو ہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہاتے شرار دیکھ کر

مگر گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مہد سے

سایہ میرا مجھ سے شل دودھ لگ ہے اسد
پاس مجھ آتش بجلیں لگے سے ٹھہرائے ہے

اور ان کا نتیجہ یہ نکلا :

لگتا ہوں اسد سوزشِ دل سے مننِ گرم
ہمارے نہ کے کوئی مرے حرف پہ انگشت

یوں محسوس ہوتا ہے کہ غالب کو سوزشِ دل "کا خود بھی بطورِ خاص احساس تھا اگر اس شعر کا مضمون کوئی بہت بلند نہیں اور نہ اس سے کسی خاص نفسی طرہ کی نشاندہی ہی ہوتی ہے۔ اس لیے اپنی جداگانہ حیثیت میں اگر اسے خصوصی اہمیت نہ بھی دی جائے تو بھی اس نعرے کے بہت سے اشعار کے تناظر میں یہ بھی اہم ہو جاتا ہے خاص طور سے جب ان اشعار میں ایسا شعر بھی ہو :

شعلہ سے نہ ہوتی ہو س شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسرونگی دل پہ جلا ہے

چنانچہ وحشتِ آتشِ دل کی بنا پر سوزشِ دل نے جس سخنِ گرم کو جنم دیا۔
کی چند مثالیں حاضر ہیں :

وہ آئے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
وے مجھے تپشِ دل مہالِ خواب تو دے

جلہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
کر دیتے ہو جواب راکھ جستجو کیا ہے

ہے ننگِ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس اگر آفرِ نشان نہ ہو

تپش سے میری وقفِ کشِ کش ہر تارِ بستر تھا
ملا سر رنجِ بالیں ہے مرا تنِ بارِ بستر تھا

مجھے اب دیکھ کر ابھرِ شفقِ آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتشِ برستی تھی گلستاں پر

اسی نوع کے اشعار کے علاوہ اس نے دودھ سے وابستہ تلازمات کی بھی خوب
عکاس کی۔ اشعار کے علاوہ غالب نے آتش سے بہت سی خوب صورت ترکیب
(مثال : صہبائے آتش پہناں، تپ گرمی رفتار، بھی وضع کیں۔

... ایسا کیوں ؟

اس سوال کا جواب $۴ = ۲ + ۲$ ایسی قلعی صورت میں نہیں دیا جاسکتا۔

جب ایک فن کار اپنی تخلیقات میں کسی خاص شے، جذبے، کیفیت یا پیرائیے اظہار پر
 زور دیتا ہو تو اس کی وجہ جاننے کے لیے ان عوامل کی تحلیل کرنی ہوتی ہے جو لاشعوری
 طور سے تخلیقی عمل پر یوں اثر انداز ہوتے ہیں کہ ایک قوی محرک کی صورت اختیار کر کے
 تخلیقات کو ایک مخصوص رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ تخلیق کار کی شخصیت کے دو پہلو
 ہوتے ہیں۔ ایک سماجی جسے ڈونگ کی اصطلاح میں "PERSONA" کہہ سکتے
 ہیں، یہ اس کا ظاہری روپ ہے اور محض دیگر افراد کے لیے کہ اس سے وہ افراد کے جہنم میں
 اپنا دفاع کرتا ہے، باطنی طور پر فن کار کو آتش فشاں پہاڑ کے قرار دیا جاسکتا ہے اور
 اسی کی مانند آتش باطن ہونے کے باوجود بھی وہ بنظر ہر خاموش یا خواہیدہ نظر آتا
 ہے۔ جب تک باطن میں ابال نہ آئے، اہل دنیا اس کی آگ سے نا آشنا ہی رہتے ہیں
 باطن کا یہ ابال فن کار کی صورت میں تخلیقی ابال ثابت ہوتا ہے جو غلب
 کی صورت میں سخن گرم کا باعث بنتا ہے۔ غالب نے اپنے ایک شعر میں باطن کی آگ
 اور اس سے وابستہ تخلیقی ابال کی ہیئت اچھی طرح سے وضاحت کی ہے :

سوزشِ باطن کے میں احباب مگر ورنہیں

آئینہ زانوئے فکر اختراعِ جلوہ ہے

یہی حال ہر فن کار کا ہوتا ہے جو تخلیقی ابال سے سوزشِ باطن کو سامنے لا
 سکتا ہے۔ اس لیے جب غالب نے دیکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم
 کہا تو بات گو شاعرانہ ہیں، لیکن دل کو ملتی ہے۔ آتش فشاں پہاڑ کو اپنی آگ پر قابو
 نہیں، اس لیے بیداری پر تباہی کا پیغام لاتا ہے، جب کہ فن کار کو اس کا اور اک
 ہوتا ہے۔ اس لیے وہ اس پر قابو بھی پاسکتا ہے۔ وہ معاشرے سے منسلک ہے
 اور گو دوسروں کے جہنم کے ساتھ ساتھ اپنی آگ میں بھی جلتا ہے۔ لیکن اسکے باوجود
 غالب ہی کے الفاظ میں ضبطِ کایہ عالم ہوتا ہے ۔

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے
 یہی نہیں بلکہ وہ اس آگ سے تخلیق کے چرخ بھی فروزا کرتا ہے۔ غاب
 تمام عمر مایوسیوں اور محرومیوں کی آگ میں جلتا رہا اور یہی وہ آگ ہے جس نے
 استعاروں کا روپ دھاما اور اشعار کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ وہ اس آگ
 میں جلتا بھی ہے۔ لیکن نفس شرور بار سے تخلیق کا کام بھی لیتا ہے، حتیٰ کہ زمانہ اس
 آگ کو سرزد کر دیتا ہے اور پھر انجام لیں ہے :

سخن میں خامہ غاب کی آتش افشانی
 یقین ہے ہم کو بھی لیکن اب اس میں دم کیا ہے



اکبر الہ آبادی

ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا

ریاضتیں

ریاض احمد

نقوش ادب

فرناز حسینیہ

بنجارے کے خواب

مغرب، سماج سید

ساتر دہائی کی شخصیت اور فن

کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار

ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف

کچھ نئے اور پرانے شاعر

ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف

فیض

فتح محمد ملک

پاکستان میں اردو ادب (سال بہ سال)

ڈاکٹر سلیم اختر

سالانہ ادبی جائزہ ۱۹۷۷ء تا ۱۹۸۷ء

اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ

ڈاکٹر سلیم اختر

فکر اقبال کا تعارف

ڈاکٹر سلیم اختر

تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

طمنز و مزاج

ترتیب و تہذیب: ڈاکٹر طاہر تونسوی

(تاریخ تنقید، آفتاب)

فیض کی تخلیقی شخصیت

ترتیب: ڈاکٹر طاہر تونسوی

اردو زبان اور یورپی ادبی قلم

عطش دہانی

ادبی مذاکرے

ترتیب: شمیم امجد